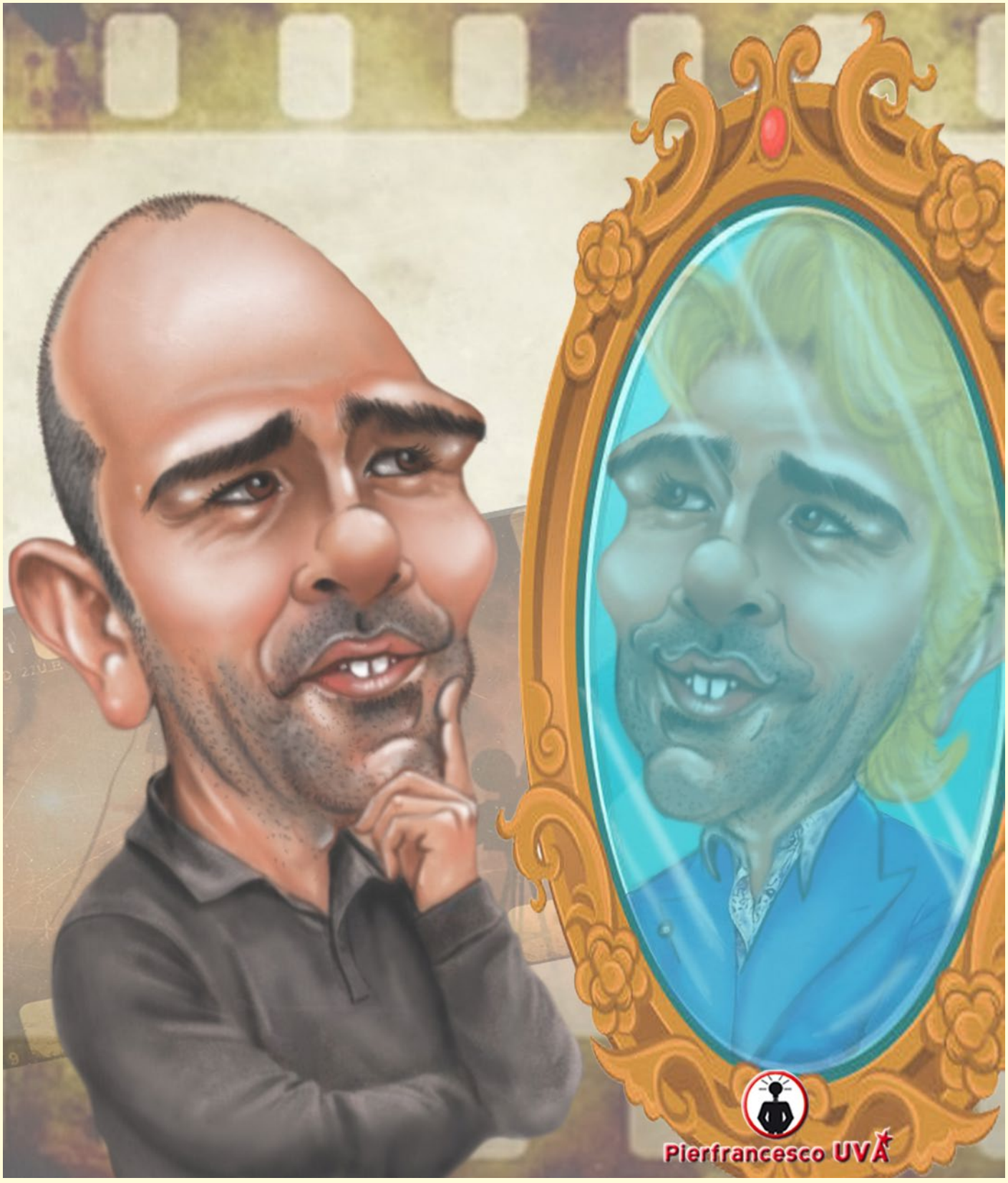
Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XV

N. 146 | Febbraio 2026 | ISSN 2431 - 6739



"Luca e Checco" (Febbraio 2026) di Pierfrancesco Uva

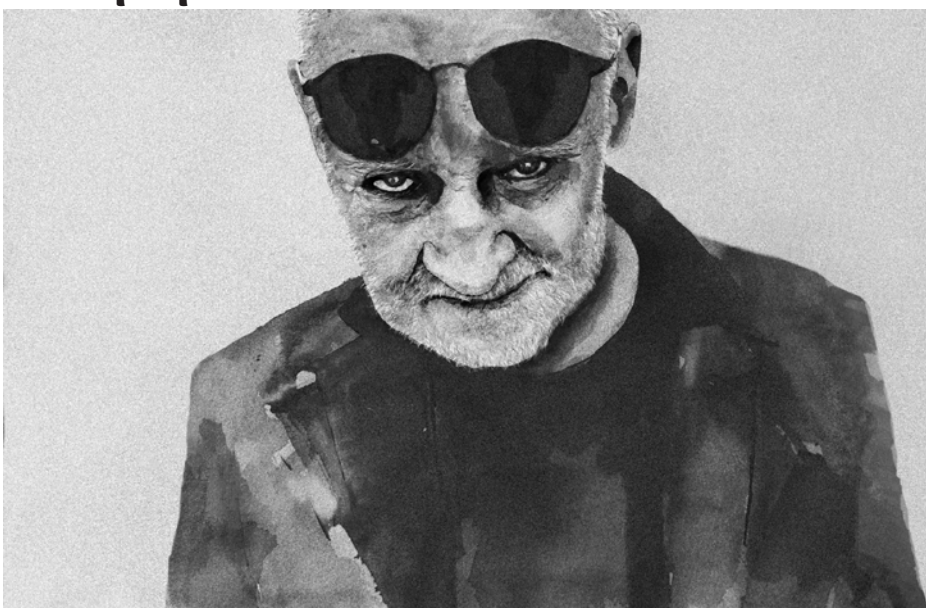
diaridicineclub@gmail.com

Béla Tarr e l'estetica del tempo perduto

Àngel Quintana

Nel 2011, l'ungherese Béla Tarr finì di lavorare da regista con il film *Il cavallo di Torino*. Un'opera che ha utilizzato come introduzione a un fatto reale, inserito nel film come pretesto utile a sviluppare un racconto con le sue diramazioni. Questa storia inizia nel gennaio del 1889, quando Friedrich Nietzsche abitava a Torino. Un giorno di quel mese, durante l'attraversamento della Piazza Carlo Alberto, Friedrich Nietzsche fu attratto da un cocchiere mentre bastonava il suo cavallo che non obbediva più ai suoi comandi. Sconvolto da tale fatto, Nietzsche si fece avanti rimproverando di malo modo il cocchiere per questo comportamento incivile, nello stesso tempo abbracciando il cavallo e implorandone il suo perdono in nome della solidarità umanina. Nella reale biografia di Nietzsche, questo particolare giorno è considerato come riferimento nel quale il filosofo entrò personalmente in piena crisi psicologica. Perse la voce e la sua salute, già di per sè fragile, crollò irreversibilmente. Béla Tarr utilizza questo episodio introduttivo del film come pretesto per indirizzarsi poi sulla vita quotidiana del proprietario del cavallo e di sua figlia. Due persone che lottano per sopravvivere in un luogo desolato, flagellato dal vento, dal freddo e dalla fame. In questo film, Béla Tarr, ispirato da un racconto di László Krasznahorkai, vincitore del Premio Nobel per la letteratura nel 2025, ritrae momenti quotidiani di questi due personaggi in un arco completo di sei giorni. Il cavallo del racconto appare ammalato rifiutandosi di mangiare. Il suo padrone è un vecchio storpio un po' strambo, mentre la figlia sembra non avere altra compagnia se non quest'animale. Il film si svolge nell'arco di sei giorni che sembrano uno uguale all'altro. I due personaggi la mattina si svegliano, fanno colazione e bevono della grappa per scaldarsi, escono a rifornirsi di acqua stagnante da un pozzo quasi in secca, mangiano patate lesse, aspettano alla finestra in attesa di non si sa che cosa, preparano il cavallo per uscire, rientrano a casa, vanno a letto e la mattina dopo ripetono le medesime cose del giorno precedente: si alzano, bevono la grappa, vanno al pozzo, mangiano patate, vanno a dormire e così via. La loro attività è ridotta e ripetitiva in un ciclo perenne, interrotta unicamente solo da alcuni piccoli dettagli che inizialmente potrebbero apparire futili allo spettatore, ma che poi in realtà sono necessari per la conclusione del film. Per il filosofo francese Jacques Rancière, *Il cavallo di Torino* evoca nello spettatore la sensazione di proiettarsi in un altro tempo: un tempo in cui non esistono più relazioni umane. Jacques Rancière ritiene che per Béla Tarr la vita non sia un insieme di storie ma di semplici movimenti orientati a scopi definiti, in situazioni aperte a tante direzioni con tutte storie in disfacimento. In tutta la sua filmografia, Béla Tarr ha raffigurato il declino morale di diversi suoi personaggi che hanno vissuto l'esperienza degli ultimi anni del comunismo, riflettendo in essi una progressiva attrazione verso il nulla come preludio della fine. Béla Tarr filma magistralmente impiegando lo *walking shots* con inquadrature a passo ritmato e con riprese in movimento di personaggi che camminano, operando con una meticolosa composizione di piani sequenza, dilatando il tempo e conferendo al paesaggio un ruolo centrale in un contesto nel quale gli stessi protagonisti in questa realtà si compenetrano. Béla Tarr è nato nel 1955 nella città ungherese di Pécs, muore il 6 gennaio di quest'anno, nel giorno dell'Epifania, diventando un punto di riferimento indiscutibile per ciò che il professore di studi cinematografici di Rennes Antony Fiant definì *cinema sottrattivo.* Ovvero, quel modello di cinema che metteva in crisi tutte le funzioni drammaturgiche e narrative che avevano lo scopo di attrarre lo spettatore, eliminandole per mostrare invece esclusivamente solo la potenza delle immagini, a partire dallo loro relazione con il tempo. L'impegno cinematografico di Béla Tarr iniziò nel 1979 con il film *Nido familiare*, influenzato da una sua propensione verso il genere documentario sebbene già in questo film ci siano alcune scene di finzione. In *Almanacco d'autunno* (Almanac of Fall, 1984) Béla Tarr si cimenta in un ritratto di ambiente familiare caratterizzato da un generale pessimismo esistenziale. Tuttavia, la forza dello stile così particolare di Béla Tarr non ebbe successo fino alla realizzazione del film del 1987, *Perdizione* (Damnation), in cui inizia a collaborare con lo scrittore e sceneggiatore ungherese László Krasznahorkai. E' questo un film che racconta la storia di un tradimento morale in cui un personaggio propone a un amico un'attività di contrabbando, e nella quale quest'ultimo alla fine consegna tutta la merce senza compenso al marito della cantante del bar del paese. Questa storia si svolge in una città mineraria il cui paesaggio riflette la miseria interiore dei suoi abitanti. La collaborazione di Tarr con Kraszanohorkai sarebbe continuata con altre quattro opere fondamentali della sua filmografia: *Sátántango* (1994), *Le armonie di Werckmeister*

segue a pag. successiva


Béla Tarr in occasione della sua presenza ad Alghero | Tecnica mista | Acquarello su carta e disegno digitale (Luglio 2017) di Giampiero Bazzu

"Il cavallo di Torino" (2011)

"Perdizione" (1987)

segue da pag. precedente

Werckmeister (Werckmeister Harmoniak, 2000), *L'uomo di Londra* (A Londoni férfi, 2007) basato su un racconto di Georges Simenon, e *Il cavallo di Torino*, appunto, del 2011. In due di questi cinque film, *Sátántango* e *Le armonie di Werckmeister*, Béla Tarr fa riferimento direttamente a dei romanzi già pubblicati dello scrittore ungherese, mentre per i film successivi László Kraszanohorkai lavorò direttamente come sceneggiatore delle opere. In verità il lavoro nel cinema di Béla Tarr può essere compreso solo in relazione proprio al suo rapporto con Lászlo Krasznahorkai, con il musicista Mihaly Vig e il montatore Ágnes Hranitzky. Nel corso della sua filmografia, in cui spicca *Sátántango*, Béla Tarr descrive la caduta morale degli esseri umani durante gli ultimi anni del comunismo, riflettendo sul loro progressivo condizionamento verso un'esistenza vuota come base sostanziale della fine del proprio vivere. Come già accennato, Béla Tarr filma virtuosamente utilizzando inquadrature in movimento grazie a una meticolosa composizione di piani sequenza, dilatando il tempo e conferendo al paesaggio un ruolo fondamentale nel rapporto con i protagonisti del film. Nei suoi film, Béla Tarr concepisce il tempo come esperienza personale in cui i personaggi stessi finiscono per non viverlo, privilegiando la noia, l'attesa, la ripetizione dei gesti e la stanchezza interiore. Nelle sette ore e mezza del film *Sátántango* ambientato in un luogo di campagna in trasformazione, i personaggi attendono l'arrivo di due falsi profeti. Appare nella storia una ipotizzata idea di un percorso verso la speranza, che si trasforma però gradualmente in una sorta di circolo vizioso contrassegnato dal degrado del luogo, dalla passività dei suoi abitanti e dalla miseria dell'ambiente circostante. Il film tratteggia un pessimismo esistenziale incentrato sull'idea di una fine del mondo senza catarsi. Il mondo non progredisce, il tempo logora, l'umanità va avanti senza spirito di volontà e solo il cinema sembrerebbe avere una funzione positiva e onesta se riuscisse a mostrare questa verità priva di elementi consolatori. L'opera *Le armonie di Werckmeister*, film ispirato al libro di Làszlò Krasznahorkai *Melancolía della resistenza*, è incentrata sull'arrivo in una piazza cittadina di uno spettacolo con una balena gigante. La figura di un personaggio denominato *il principe* allude alla demagogia, alle false promesse e a un chiaro pessimismo incentrato sulla convinzione che tutte le imprese umane finiscono per fallire, che le strutture statali sono solo crudeli imbrogli e che l'idea del progresso sia un pensiero falso in una storia che non avanza, che semplicemente marcisce. In un'intervista al quotidiano *Le Monde*, nel 2011, in occasione di una retrospettiva delle sue opere, Béla Tarr riteneva che la questione fondamentale non risiedeva solo nella sua diffidenza verso la società, ma anche verso quella dimensione più planetaria caotica del mondo: *"Fino alle riprese di 'Almanacco d'autunno', consideravo che i problemi fossero esclusivamente sociali legati all'uomo. Ho capito dopo che questa natura aveva un carattere più universale. Attorno a me vedevo cani sporchi in mezzo al fango, sotto la pioggia. Capii allora che la merda aveva una più chiara componente universale."*.

"L'uomo di Londra" (2007)

"Le armonie di Werckmeister" (2000)

"Satantango" (1994)

Nella lunga sequenza di undici minuti che apre *Le armonie di Werckmeister*, lo spettatore viene introdotto all'interno di una taverna ungherese, dove un personaggio è intento a discutere della relazione tra un'eclissi planetaria con ciò che le sta intorno. I suoi movimenti tratteggiano la presenza di un universo in mezzo a un ambiente impoverito in cui gli esseri umani appaiono quasi inesistenti. Alcuni teorici ritengono che i film di Béla Tarr abbiano aperto la strada a quella che è definita *estetica dell'entropia*. Dal punto di vista della fisica, l'entropia come concetto riflette la nostra incertezza riguardo al reale stato dei sistemi. Questo concetto è utile non solo per analizzare i fenomeni planetari, ma anche per analizzare il tipo di società in termini di sistema. Nel cinema di Béla Tarr (e nella stessa poetica di László Krasznahorkai) la forma esprime una legge di decadenza universale in cui tutto quanto si degrada, sia fisicamente che moralmente. Nello stile visivo dei film di Béla Tarr, l'uso del bianco e nero nei suoi ultimi cinque lungometraggi non evoca nostalgia, piuttosto una precisa morale astratta. In questa idea di astrazione, uno dei temi principali è quello dell'umiliazione. In *Sátántango* assistiamo a una sofferenza di cinquantatré minuti durante i quali una bambina di dodici anni tortura un gatto prima di avvelenarlo con del veleno per topi, per poi lei stessa mangiarselo. Dopo un lungo viaggio e dopo aver assistito alla miseria morale di abitanti di questa città che si ubriacano in una taverna, la bambina giacerà morente a terra in una radura, il gatto rigido è premuto contro di lei come fosse un pezzo di legno, mentre parole tratte dal libro di Krasznahorkai irrompono finalmente nel pesante silenzio che si prolunga per tutta la sequenza finale dell'opera. Dalla voce fuori campo si ode: *"Sentivo che questi fatti non capitavano per puro caso, ma che ci fosse in essi un profondo significato nel volerli mettere in lucee"*. L'umiliazione personale si intreccia sempre con una dimensione di carattere più universale. Nel film *Il cavallo di Torino* tutto è ridotto all'essenziale. Su questo il filosofo Jacques Rancière asserì che tutto il mondo *"compare in questo film, dopo di che non c'è più motivo di farne un altro di film"*.[1]

Se ne *Il cavallo di Torino* non c'è una storia propriamente detta da trascrivere è perché la forma narrativa si esaurisce a causa della sua ripetizione e della forma temporale ridotta a sei giorni. Il settimo giorno, per Béla Tarr, è il giorno del Signore, che, dopo la morte di Dio annunciata da Nietzsche, non ha ragione di esistere. Sebbene Béla Tarr sia stato un regista che ha impiegato tempo per essere scoperto fuori dal circuito dei festival, dopo *Le armonie di Werckmeister* tutti i suoi film hanno iniziato ad acquisire valore, le retrospettive sulle sue opere sono cresciute e la loro presenza nelle piattaforme in streaming è aumentata. Nel corso degli anni, Béla Tarr è diventato un regista di culto, il cui stile particolare è caratterizzato dalla bellezza dei paesaggi desolati e dalla potenza che riesce a creare con la sua messa in scena, facendone in tutto questo un regista davvero unico nel panorama mondiale. Il suo cinema va ben oltre il minimalismo e tutte quante le tendenze post-narrative, le sue opere hanno la forza di aprire porte a una chiara relazione tra immagine e pensiero, tra estetica e riflessione morale.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

1 Jacques Rancière. Béla Tarr. *Le temps d'après*. Paris: Capricci, pág. 80

Norimberga e dintorni

Natalino Piras

Tre i film importanti che hanno Norimberga, in Baviera, città oggi di poco più di mezzo milione di abitanti, al centro. Sono film che raccontano di tribunali, di processi, di sentenze contro criminali di guerra, nel caso specifico il secondo conflitto mondiale (1939-1945) costato 70 milioni di morti, genocidi e olocausti compresi. Unificato nel parlare comune, «il processo di Norimberga» è ancora oggi richiamato da diversi processi, nel tribunale dell'Aja, in Olanda, contro criminali di guerra in diverse latitudini, da Milosevic, Mladic e Karadzic che si sono macchiati del sangue di innumeri vittime nella guerra civile nella ex Jugoslavia iniziata negli anni Novanta del secolo scorso, a Putin e Netanyahu condannati in contumacia, auspicando che quanto prima il criminale Trump ma pure gli ayatollah di Teheran finiscano nella lista degli imputati.

"Vincitori e vinti" (1961) di Stanley Kramer

Al tempo di Hitler, male assoluto nella storia dell'umanità, Norimberga era il luogo dei suoi trionfi, delle parate di regime, uno sfilare continuo di eserciti di orchi, di volenterosi carnefici, di marionette crudeli. È a Norimberga che vennero varate le leggi razziali contro gli ebrei.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, la città della Baviera, ancora un cumulo di macerie per i bombardamenti degli Alleati divenne la sede di diversi processi che i vincitori del conflitto, statunitensi, britannici, francesi e sovietici misero su contro i criminali di guerra nazisti. Tre i tempi. Il primo processo, dal 20 novembre 1945 al 10 ottobre 1946, fu imbastito contro ventiquattro gerarchi del Terzo Reich del tutto funzionali a Hitler, tra essi il numero due del regime, Hermann Göring. Tra gli altri imputati il ministro degli esteri Von Ribentropp, il generale Alfred Jodl, il generale Wilhelm Keitel, il boia Rudolf Hess, gli avvocati Hans Frank e Arthur Seiss-Inquart, il comandante delle SS Ernst Kaltenbrunner, l'editore antisemita Julius Streicher, l'architetto Albert Speer. Quasi tutti gli imputati furono condannati a morte e impiccati pochi giorni dopo la fine del processo, nello stesso luogo in cui fu allestito il tribunale. Condannati all'ergastolo Hess e a pene detentive più o meno lunghe l'architetto Speer e l'ammiraglio Karl Dönitz. Göring riuscì a suicidarsi poco prima di salire sul patibolo masticando una capsula di cianuro. La seconda e terza serie di 12 processi, sempre a Norimberga, sempre contro criminali nazisti, iniziano nel 1948. Solo alcune sentenze di morte furono eseguite. Alla fine degli anni Cinquanta nessuno dei condannati all'ergastolo e a lunghe pene detentive era più in carcere.

I tre film, in ordine di tempo sono:

Vincitori e vinti (*Judgment at Nuremberg*, 1961) di Stanley Kramer dal film televisivo di Abby Mann (Oscar per la migliore sceneggiatura non originale, l'altro andò a Maximilian Schell come miglior attore protagonista), *Il processo di Norimberga* (*Nuremeberg*, 2000) di Yves Simoneau, soggetto da un romanzo di Joseph E. Persico, e il recentissimo *Norimberga* (*Nuremberg*, 2025) di James Vanderbilt basato sul romanzo *Il nazista e lo psichiatra* (2014) di Jack El-Hai.

"Norimberga" (2025) di James Vanderbilt

Di gran lunga il migliore *Vincitori e vinti*. Stanely Kramer (1913-2013), newyorkese, un liberal che mai ha tradito, produttore tra gli altri capolavori come *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952), un western che mai invecchia, metafora del coraggio individuale contro tutti i maccartismi, è regista di cose notevoli come *Orgoglio e passione* (*The pride and the passion*, 1957) ambientato al tempo dell'invasione napoleonica in Spagna, quella che fa da sfondo a *Los desastres de la guerra* (1810 - 1920) incisioni di Francisco Goya, *La parete di fango* (*The Defiant Ones*, 1958), ispirato ai discorsi di Martin Luther King e, sempre in tema antirazzista, il famoso *Indovina chi viene a cena?* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967).

Vincitori e vinti è sostenuto da uno straordinario cast di interpreti: Spencer Tracy (il giudice Dan Haywood), Richard Widmark (il pubblico ministero Tad Lawson), Burt Lancaster (il giudice nazista Ernst Janning), Marlene Dietrich, Montgomery Clift, Judy Garland, Maximilian Schell (Hans Rolfe avvocato difensore degli imputati).

Scrivo del film in *Pitzinnos pastore partigianos eravamo insieme sbandati* (2012) e in *Il dio che sta ad Auschwitz. Sonata di viaggio* (2014) a evidenziare il confronto tra il giudice Haywood e il giudice Jennings che mandò a morte, per seguire le direttive del regime, diversi innocenti sapendo che erano innocenti. Tra questi ebrei contro cui venivano fabbricate prove false e disabili mentali. Così come Spencer Tracy il giudice «vincitore» regge alla perfezione il ruolo, sostenitore della dignità della persona umana prima di tutto, così Burt Lancaster, il giudice «vinto», sostiene la sua alterigia sino a entrare nel vortice del dubbio delle scelte. Il dubbio diventerà crisi interiore che lo porterà a ripudiare il proprio operato al servizio del male e soprattutto i suoi compagni nel banco degli imputati che lo considereranno un traditore. L'ostinazione di Jennings, che non verrà condannato a morte ma a espiare nel rimorso, è in qualche maniera archetipica della difesa ad oltranza del proprio ruolo, il più demoniaco, ma anche il più intelligente degli imputanti, nessun passo indietro, la «suadenza del male», nessun pentimento, autentico punto di riferimento per tutti gli imputati come lui alla sbarra: Herman Göering. Nel tragico e nell'umano che non cede lo rendono in maniera forte, convincente, calandosi appieno nel personaggio, Brian Cox

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ne *Il processo di Norimberga* e Russel Crowe in *Norimberga*. Nel film del canadese Simoneau, il britannico Fox si confronta con lo psicologo capitano Gustav Gilbert (Matt Craven) dell'esercito statunitense, mandato appositamente per cercare di scoprire quali vere intenzioni hanno mosso i criminali di guerra (specie Göering) e con il procuratore Robert Jackson (Alec Baldwin) che in una fase del processo riuscirà addirittura a mettere sotto sul piano dialettico Göering, asso dell'aviazione tedesca nella Prima guerra mondiale, sempre in uniforme bianca quando era al potere, mastodontico, occhi di ghiaccio, «bon vivant», così lo definisce sir David Maxwell Fyfe (Cristopher Plummer) nel film di Simoneau, è consapevole che verrà condannato a morte ma sa pure che riuscirà a sfuggire al capestro (verrà impiccato da morto, esemplarmente). Emana il fascino di chi non si piega alla legge del vincitore (considera tale il processo, difende le sue tesi con accanimento, con violenza verbale, con ironia e sarcasmo, corrompendo, con questa maniera di rapportarsi, i carcerieri), imbattibile nel ragionamento, nel dire, mentendo, che lui non sapeva di tutto l'orrore dei campi di sterminio e che non erano quelli i suoi ordini. Soprattutto non molla, lo dice bene *Norimberga* del 2025, davanti agli attacchi dello psichiatra, il maggiore dell'esercito americano Douglas Kelley (Rami Malek) che addirittura convince a diventare messaggero delle lettere che scambia con la moglie, illudendolo di dire verità che prima non aveva confessato. Kelley, per la sua mediazione con la signora Emmy Göering (Lotte Verbeen) verrà rimosso dall'incarico, gli succederà Gilbert (qui Colin Hanks), e costretto a congedarsi dall'esercito. Finirà suicida, come Göering masticherà una capsula di cianuro, nel 1958, a soli 46 anni, alcolista, disperato, dopo il fallimento, come vendite, del libro dove racconta l'esperienza del processo. A far cadere nella trappola il criminale nazista, quando sembra che lui si sia messo in tasca l'intera corte, mettendo Göering di fronte al fatto incontestabile che lui sapeva di tutto l'orrore dei campi di sterminio, e approvava, sarà proprio sir David Maxwell Fyfe (Richard E.Grant nel film di Vanderbilt).

I tre film più importanti sui processi di Norimberga, pur differenti sul piano contenutistico e stilistico, sono tra di loro intersecanti. In tutti i tre film c' è lo stesso inserto, il documentario in bianco nero, dell'orrore che si trovarono davanti i soldati alleati, che entrarono per primi, liberandoli, in diversi campi di sterminio, da Bergen Belsen

In *Vincitori e vinti*, Marlen Dietrich che fa la parte della moglie di un generale tedesco giustiziato dagli alleati dopo la liberazione di Berlino dice a un certo punto al giudice Spencer Tracy che il colonnello Lawson, il pubblico ministero, l'accusatore implacabile degli imputati, gerarchi, funzionari e medici nazisti alla sbarra, tira sempre fuori lo stesso filmato. Lo stesso filmato è quello che videro e ripresero i soldati inglesi al loro arrivo nel campo di

"Il processo di Norimberga" (2000) di Yves Simoneau

Bergen-Belsen: i vivi, i restati vivi, si distinguevano dai morti per il solo fatto che riuscivano a stare in piedi. Erano cadaveri ambulanti. I cadaveri veri invece, quelli che le SS in fuga non erano riusciti a bruciare e nascondere li dovettero spingere con pale meccaniche e bulldozer dentro fosse comuni. Cataste di cadaveri. Cosa avrebbe dovuto fare il colonnello Lawson? Oscurare lo schermo?

Ci sono altri film che, come memoria storica, sono, pur non raccontando qui fatti specifici nella Norimberga dei processi ai criminali nazisti. Tra questi film, importante *La Rosa Bianca- Sophie Scholl* (*Dier letzen Tage*, 2005) di Marc Rothemund.

Di Sophie Scholl e della Rosa Bianca ci occupiamo spesso nelle nostre cronache in ***Diari di Cineclub***. Furono ghigliottinati, Sophie, suo fratello Hans, e un altro loro amico Alexander Schmorell, tutti studenti universitari, a poche ore dalla sentenza di un processo farsa. Erano stati fermati e consegnati alla Gestapo da un bidello dell'università di Monaco mentre diffondevano volantini da loro scritti e stampati in cui si invitava il popolo tedesco a insorgere, a fare Resistenza non violenta al nazismo. Erano loro la Rosa Bianca, una rete di studenti e qualche professore, poco più che le dita di due mani, cattolici, evangelici, ortodossi. Erano principalmente ispirati dalle lezioni di un prete, Romano Guardini, e dalle omelie del vescovo Clemens August von Galen chiamato Il Leone di Münster, insieme al teologo luterano Dietrich Bonhoeffer il più fiero, e temuto oppositore di Hitler. Recita lo stemma vescovile di von Galen: «Nec laudibus nec timore», non mi piegherò né con le lusinghe né con le minacce. Von Galen predicava dal pulpito, e le sue prediche stampate su altrettanti volantini le buttavano gli aerei alleati sopra le città tedesche. Era come se il vescovo, un omone alto più di due metri, imponesse presenza e parola, la presenza della parola, da un pulpito globale. Il nazismo non poteva arrogarsi il diritto di uccidere gli inabili, i malati, quelli che il regime giudicava improduttivi per le logiche di guerra e genocidio (Montgomery Clift, impersona bene una di queste vittime in *Vincitori e vinti*). Bonhoeffer, combattente della Resistenza, sosteneva con la parola e con la prassi che non si può essere buoni cristiani se non si canta insieme agli ebrei. Romano Guardini, distante dall'atteggiamento tiepido di Pio XII (impersonato da Giuseppe Cederna in *Norimberga*, gli si rivolge, ricattandolo in qualche modo, il procuratore Jackson-Michael Shannon perché dia una mano a inchiodare i nazisti alle loro responsabilità) identificava nel nazismo e in Hitler la religione di Satana. Bisognava combatterlo con

segue a pag. successiva

"La zona d'interesse" (2023) di Jonathan Glazer

segue da pag. precedente

tutti i mezzi, in una ecumene cristiana di cattolici, ortodossi, evangelici, a cui si univano anche altri spiriti liberi, ebrei compresi. Quelli della Rosa Bianca furono torturati prima di essere uccisi. Non fecero nomi. Non tradirono. Davanti al giudice Roland Freisler, il più fanatico dei magistrati che mandavano a morte vittime predestinate e oppositori, un'autentica bestia, un orco volenteroso carnefice di Hitler (fece a tempo a scampare Norimberga perché ammazzato da una bomba alleata), Sophie Scholl disse che lei si vergognava di essere tedesca. Era il 22 febbraio 1943. Dopo la condanna, le sentenze furono eseguite lo stesso giorno.

Altro film importante è *La zona d'interesse* (*The Interest Zone*, 2023) scritto e diretto da Jonathan Glazer da un romanzo di Martin Amis. È un film che entra in una casa privata, dentro Auschwitz, circondata da 25 miglia attorno al lager, appunto area di interesse (Interessengebiet), un paradiso terrestre riservato alla famiglia del comandante Rudolf Höss (Christian Friedel).

"La Rosa Bianca" (2005) di Marc Rothemund

Il paradiso è separato dall'inferno. Dalla casa del comandante, del campo di sterminio si vedono le torrette per le sentinelle, si vede il fumo che sale alto, nero a bagliori rossastri, da un muro di cemento e filo spinato. Vediamo anche la porta d'accesso alla fabbrica della morte a due passi dal prato di erba e fiori, gigli e magnolie, che circonda la villa del comandante Höss: alto, una cresta nera i cappelli, in divisa da ufficiale delle SS, spesso in completo bianco candido. Nessun gesto fuori luogo né misura, premuroso con i figli, due maschi e tre femminucce, sia che tornino da un picnic sulle rive del fiume oppure li prenda in braccio, legga alle bambine per farle addormentare le favole, una in particolare, quella di Hänsel e Gretel. I maschietti invece, nella loro cameretta con i letti a castello giocano a far la conta con denti umani, qualcuno placcato d'oro.

Rudolf Höss e la moglie Hedwig (Sandra Hüller) sono una coppia perfetta, dediti all'educazione dei figli, a farli vivere partecipi di lusso e benessere in quel luogo incantato. Vediamo il personale di servizio, donne e uomini, con vestiti da fatica questi ultimi, di abiti già appartenuti ad altre le donne, le cameriere. Zappano e spalano la terra, preparano il da mangiare, servono a tavola. Si vede che provengono dal campo accanto, momentaneamente salvi.

Il film è scandito dai tempi di questa quotidianità, intervallata dalle trattative che Rudolph ha ora con rappresentanti industriali che gli propongono modelli di forni crematori più efficienti, ora con dire grazie agli ufficiali e guardie radunati davanti a casa sua per gli auguri di compleanno, ora con escursioni in canoa, ora con la pesca. È qui, mentre sta in mezzo alle acque, immerso nemmeno sino al ginocchio che tira fuori con la lenza un pezzo d'osso, una vertebra umana. Una corsa allora per portare fuori dal fiume i bambini, riportarli a casa, fargli fare un lungo bagno per togliergli di dosso ogni contaminazione. Oltre il muro non smettono i rumori, le voci, le urla, i comandi, pianti e vagiti, colpi secchi di pistola, ora alti ora abbassati ora nuovamente aumentati. È la fabbrica dell'orrore in piena funzionalità che non vediamo. Né la vedono né devono vederla i bambini figli di Rudolph e Hedwig, coppia perfetta. I suoni e i rumori, le urla e il loro soffocamento aldilà del muro sono la colonna sonora del film cui si aggiungono la musica a schermo bianco, dodecafonica, all'inizio, di qualche minuto di durata prima che compaiano le immagini. E il suono progressivamente infernale che accompagna gli intervalli di narrazione che è poi ancora la favola di Hänsel e Gretel vissuta come incubo, a parti rovesciate, da Rufolf Höss: è lui, l'orco, che deve riuscire a fuggire dalla strega.

Rudolph Höss è orco. Così come lo è Hedwig. A Rudolph interessa soprattutto essere un perfetto comandante che sa come far funzionare tutti gli ingranaggi della macchina della morte. E da questo trarne, per quanto consentono gli ordini superiori e le regole, profitto. Di questo profitto, siano una costosa pelliccia appartenuta a chi sa quale condannata finita nei forni, siano il buon cibo, il lusso, i privilegi, la voglia di cioccolato, le banconote di cui Rudolph fa mazzetti, il personale su cui comanda alternando carota e bastone, la garanzia degli agi, gode, arrogandosene il diritto, Hedwig. Mentre non cessano i rumori, le grida, gli spari, gli orrori oltre il muro, il fumo che esce nero e rosso di fiamma dalle ciminiere alternato a quello delle locomotive sempre in arrivo, col loro carico di condannati a morte.

L'idillio tra Rudolph e Hedwig, altra frizione nell'incanto, subisce una crisi quando Höss deve lasciare il luogo incantato perché promosso viceispettore generale di tutto il sistema lager. È qui che Hedwig, che non vuole assolutamente rinunciare a niente del paradiso, gli rinfaccia la solerzia da burocrate. Ma tutto si aggiusterà, quando, promossa la soluzione finale da Himmler e Eichmann, 400 mila ungheresi da invagonare e gasare, Rudolph farà ritorno al campo.

Nel frattempo, l'orco tradisce la moglie facendosi portare una prigioniera di cui godere sessualmente dopo aver impartito precise direttive al telefono su come procedere nello sterminio. Percorrerà un lungo sotterraneo, un labirinto di mattoni prima di arrivare a un altro luogo nascosto dove, abbassatosi i pantaloni, si purificherà. Hedwig invece, a marito lontano, farà entrare nella serra dei fiori, e costringerlo a sostare, una guardia, una SS.

Il film è stato interamente girato a Auschwitz, nei luoghi in cui anch'io, come moltitudini, sono stato, viaggiatore.

Nel finale del film, dopo una festa, dopo aver fatto vedere addette alle pulizie, siamo all'oggi, che lucidano i forni e le teche contenenti le cose di cui furono spogliati oltre un milione e mezzo di ebrei uccisi a Auschwitz, vediamo Rudolph Höss che vomita sulle scale della palazzina sede del comando.

Chi sa se questo accadde davvero, l'orco che schifa se stesso.

Scrivo ne *Il dio che sta ad Auschwitz*: «Leggere l'emozionante libro di Thomas Harding: *Il comandante di Auschwitz. Una storia vera. Le vite parallele del più spietato criminale nazista* (tit. or: *Hanns and Rudolf*, 2013). Harding è il pronipote di Hanns Alexander, ebreo tedesco profugo con tutta la famiglia da Berlino. Diventò lo spietato segugio di Höss quasi per caso, dopo aver fatto la guerra, lui e il fratello gemello Paul, nelle retrovie, aggregati all'esercito britannico. I gemelli Alexander erano due ragazzi terribili e tali resteranno tutta la vita, donnaioli, organizzatori di burle, raccontatori di barzellette sporche. Però combatterono il nazismo. Hanns porterà Höss a testimoniare dei suoi crimini al processo di Norimberga. Lo si vede, impersonato da Colm Feore, ne *Il processo di Norimberga* di Simoneau. Dice che lui era molto efficiente. Non faceva soffrire inutilmente i prigionieri. Rudolf Höss verrà impiccato ad Auschwitz, nella stessa forca dove fece appendere tanti condannati, il 16 aprile 1947.

Dal 20 dicembre 1963 al 20 agosto 1965 si svolse a Francoforte sul Meno un processo contro un gruppo di SS e di funzionari del lager di Auschwitz riusciti a scampare ai processi di Norimberga. Di questo processo racconta un grande libro, *L'istruttoria. Oratorio in undici canti* (1967) di Peter Weiss. Il titolo originale è *Die Ermittlung* (1965) che, spiega Giorgio Zampa nell'introduzione all'edizione italiana, è l'aspetto tecnico-giuridico del processo, quello che è il significato di accertamento dei fatti, pure essenziale.

Natalino Piras

Moravia, Godard e il mito di B.B.: Il disprezzo tra autobiografia, abisso borghese e metacinema

Riccardo Lestini

Nella complessa, articolata e prolifica produzione di Alberto Moravia – tra i massimi interpreti novecenteschi del romanzo italiano e oggi spesso ingiustamente collocato ai margini del canone scolastico e quasi mai ricompreso tra i grandi classici del secolo scorso – un posto di primaria importanza è occupato dal romanzo *Il disprezzo*, uscito nel 1954. Dopo una prima fase dove la prosa del giovane scrittore (il romanzo d'esordio, *Gli indifferenti*, viene pubblicato nel 1929 da un Moravia appena ventiduenne) risulta debitrice della grande lezione del romanzo europeo di fine Ottocento e inizio Novecento (l'inesausto scavo psicologico di autori come Dostoevskij e Proust su tutti, ma anche il più puro e lucido esistenzialismo sartriano) e al tempo stesso originalissima, e una seconda in cui anche la scrittura moraviana si mette al servizio del bisogno collettivo di raccontare la complessa realtà italiana del ventennio, del secondo conflitto mondiale e dell'immediato dopoguerra (con echi inevitabilmente neorealisti), è proprio con *Il disprezzo* che Moravia giunge alla sua piena maturità di scrittura.

Nonostante la lettura più codificata dell'opera omnia di Moravia sia solita attribuire ad altri romanzi – nello specifico ai più celebri *Il conformista* (del 1951) e, soprattutto, *La noia* (1957) – il raggiungimento del pieno equilibrio tra le due tensioni più caratterizzanti dell'universo dello scrittore: la già menzionata implacabile introspezione psicologica per raccontare l'abulia melliflua e stagnante della borghesia contemporanea e la realtà oggettiva quale imprescindibile punto di partenza di ogni racconto.

Nel *Disprezzo*, il tipico realismo crudo di Moravia si presenta spogliato di certi compiacimenti estetici e tardi decadenti tipici degli esordi, nonché di quegli intenti più apertamente ideologici (e didascalici) del passaggio neorealista. È di conseguenza un realismo spoglio, disadorno, senza altri intenti che non siano mettersi al servizio della storia narrata. Senza abbandoni né condanne, il romanzo restituisce così un'analisi mai così spietata, clinica e chirurgica, dei mali più profondi della borghesia, fotografata in un periodo storico particolare ed emblematico, ovvero quella disperata terra di mezzo di una società uscita dal fascismo e non ancora entrata nell'età del boom economico e del consumismo. Un'alta borghesia, in definitiva, già aggressivamente neocapitalista nell'anima ma ancora, storicamente, non ancora compiuta in questo senso. Indagata, non a caso, attraverso i risvolti e le dinamiche di quello che, all'apparenza, è il più classico dei plot borghesi: il triangolo amoroso, in questo caso declinato nella storia di un cinico produttore che corteggia spudoratamente la compagna dello sceneggiatore. Nonostante la derivazione autobiografica (il ménage à trois è un evidente rimando alla crisi di coppia tra Moravia ed Elsa Morante, nonché alla relazione della scrittrice con il regista Luchino Visconti), l'effetto è straniante, distaccato, cattivo, come si diceva lucido. E di conseguenza dolorosissimo.

Nel dettaglio, Riccardo Molteni è un giovane scrittore, ambizioso e affascinante, che decide di mettere temporaneamente da parte le sue più autentiche e viscerali vocazioni letterarie. Per accontentare la moglie, la bellissima e capricciosa Emilia che desidera una nuova casa, accetta uno strapagato lavoro con un produttore di successo, Battista, il quale gli commissiona la riduzione cinematografica de *L'Odissea*.

Ma ciò che era nato come un atto d'amore nei confronti della moglie, finisce per screditare Riccardo proprio agli occhi di Emilia, che inizia a disprezzarlo in quanto ha rinunciato al suo più autentico essere in nome del denaro, trasformandosi in un uomo indolente piegato al più abietto servilismo nei confronti dell'untuoso Battista. Il quale inizia a corteggiare Emilia senza che Riccardo, a sua volta avvolto nel disprezzo – per le logiche del cinema commerciale cui si è piegato, per se stesso, per la moglie che non si nega alle avances di Battista – faccia nulla per impedirlo.

Jean-Luc Godard

Al pari di quella nausée di sartriana memoria, il disprezzo protagonista del romanzo non produce reazione e indignazione, né rottura o cambiamento. Viceversa, si traduce in un'inerzia paralizzante che trascina ogni personaggio nel pantano imputridito di quell'immobilismo malato e soffocante in cui sguazza la borghesia. Forse mai così cattivo, Moravia mostra l'autocondanna all'infelicità, alla solitudine insensata, alla sistematica distruzione della gioia. Al travisamento storico, sociale e in definitiva universale e perciò apocalittico, che porta l'essere umano a confondere la felicità con il benessere più materiale e becero.

Nove anni dopo, nel 1963, Jean-Luc Godard offre la sua versione cinematografica, originalissima eppure straordinariamente fedele, di questo grande romanzo. Come per Moravia, anche per Godard *Il disprezzo* rappresenta un tassello fondamentale della sua poetica, del suo intero discorso artistico.

E pensare che Godard, paradossalmente, non amava affatto il romanzo di Moravia, definito al momento della sua uscita, sulle colonne dei *Cahiérs du Cinema*, «un romanzo da stazione, pieno di sentimenti fuori moda».

Il perché nove anni più tardi abbia deciso di trarne un film, il vate della Nouvelle Vague non lo ha mai spiegato. Tuttavia, per puro amore di congettura, più che a un radicale cambio di prospettiva e di giudizio, è più probabile pensare come, in seguito a una rilettura, Godard abbia trovato in quelle pagine un qualcosa capace di far vibrare le sue corde, di profondamente aderente al suo sguardo e capace di suggerirgli un film da girare. E infatti, pur non stravolgendo affatto il plot, che a parte alcune lievi variazioni resta lo stesso in tutte le sue linee fondamentali, fa propria la storia, spostando l'attenzione in dinamiche e questioni del tutto assenti in Moravia. In buona sostanza, anziché la putredine borghese e il sepolcrale disprezzo, motori della vicenda diventano le più sottili sfumature dell'amore e, soprattutto, la riflessione sul senso del fare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cinema, vero e proprio leitmotiv dell'intera filmografia godardiana.

La realizzazione del film fu a dir poco tribolata, e ancor di più lo fu la postproduzione, con le forbici della censura capaci di ridurre il film dai 105' originari ai soli 84' della versione uscita nelle sale. Godard si trovò in disaccordo con il produttore Ponti pressoché su tutto, sin dalla scelta degli attori: trattandosi dell'adattamento di un romanzo italiano, nonché una storia ambientata in Italia, Ponti avrebbe voluto interpreti italiani, proponendo per lo scrittore ed Emilia la collaudata coppia Marcello Mastroianni e Sophia Loren (quest'ultima moglie dello stesso Ponti), mentre Godard pretendeva Frank Sinatra e Kim Novak. Gli attori poi effettivamente scelti furono Michel Piccoli nel ruolo dello scrittore (nella riduzione non più Riccardo, ma Paolo) e, soprattutto, in quello di Emilia Brigitte Bardot, quest'ultima vero e proprio compromesso del braccio di ferro tra regista e produttore. La presenza della "divina" B.B. (all'epoca già icona sexy di respiro mondiale), con la sua sensualità prorompente e disarmante, poteva rappresentare nelle intenzioni di Ponti una garanzia per il successo commerciale del film.

Brigitte Bardot e Michel Piccoli

Il nudo di B.B.

Le cose andarono in maniera radicalmente diversa. Una volta terminato, il film non piacque per niente a Carlo Ponti, e la ragione principale fu che Godard, a detta del produttore, non aveva sfruttato in alcun modo il potenziale erotico della Bardot. In effetti, il suo personaggio è il fulcro di quell'indagine sui sentimenti che rappresenta uno dei due poli tematici del film. In esso Godard, come lo stesso Moravia, riversò sé stesso, rivivendo nel complicato e fallimentare rapporto tra Emilia e il marito scrittore quella crisi che in quel momento stava attraversando con l'attrice Anna Karina. Un autobiografismo se possibile ancor più scoperto e spinto di quello di Moravia: dalla sequela di parolacce che Godard, ispirandosi a un vezzo della moglie, chiese a Bardot di recitare in maniera distaccata alla parrucca nera che ricorda il look di Nana, interpretata da Karina, in *Vivre sa vie*. Come se Godard, distaccandosi da Moravia per raccontare la sua stessa storia con intenti del tutto differenti, abbia finito per tornare a Moravia nell'inevitabile precipizio autobiografico.

Ma al di là delle implicazioni autobiografiche e della rappresentazione dell'inesorabile e inevitabile fine stanca e sprezzante di un amore (per la cui resa aiutarono non poco i pessimi rapporti tra Godard e B.B., capaci di esaltare la malattia dell'indifferenza e il senso di disprezzo), Brigitte Bardot non può essere "solamente" Emilia. Qui come altrove, ella è anche e soprattutto Brigitte Bardot, citazione vivente di sé stessa e quindi capace, senza sforzi e suo malgrado, di essere funzionale all'eterno discorso metafilmico di Godard. Se in questo senso la riflessione su arte e cinema, è evidente e spudorata nella stessa scelta di un'icona della storia del cinema come Fritz Lang, capace di essere specchio su cui Godard riflette se stesso, la propria estetica e, al tempo stesso, un'icona da rincorrere e interrogare, una sorta di oracolo che fornisce risposte problematiche e contraddittorie, è anche, e forse soprattutto, Brigitte Bardot a essere metacinematografica.

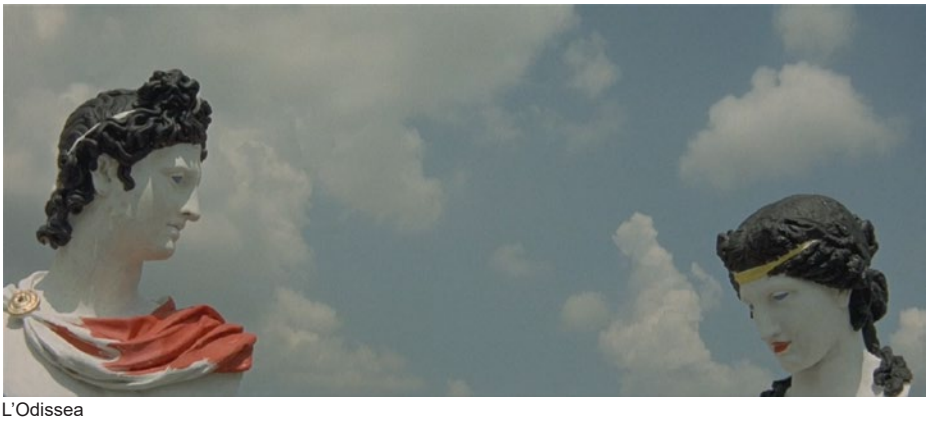
Nei nudi, non voluti da Godard ma imposti da Ponti (con un rimaneggiamento nel montaggio cominciato ben prima degli strali della censura), inevitabilmente e comunque divenuti storia del cinema (e del costume), c'è infatti più l'attrice che il personaggio.

Nella scena più di ogni altra consegnata agli annali, si vede la donna nuda, sdraiata sul letto che chiede al marito quale parte del suo corpo egli preferisca, e lui le risponde: «Ti amo totalmente, teneramente, tragicamente», trasformando l'intento erotico di Ponti in una struggente dichiarazione d'amore dipinta da Godard. Ma, in quel passaggio così emblematico, chi è sdraiato su quel letto, chi è nuda senza alcuna volgarità, senza alcun intento provocatorio, eppure terribilmente sexy, Emilia o Brigitte?

Siamo portati a dire Brigitte: è suo quel muro di disprezzo costruito per la prigione di una bellezza da anteporre sempre e comunque alla bravura, suo quel corpo usato per il raggiungimento di obiettivi biechi e altrui.

È lei, B.B., che immedesimandosi nel personaggio restituisce se stessa in maniera problematica, Stanislavskij che si fonde con Brecht. Un dentro e fuori che finisce per essere il collante di un capolavoro girato tra mille incomprensioni, uscito mutilato e solo di recente, nel 2010, restituito in tutto il suo autentico splendore.

Riccardo Lestini



L'Odissea

Riannodare con il cinema i fili della memoria: Generazione romantica (Caught by the tide), di Jia Zhang-ke

Tonino De Pace

Come ogni anno, alla fine dell'anno, siti, profili e gruppi sui social compilano classifiche dei migliori film dell'anno, a volte incredibilmente dei peggiori, e girando tra l'uno e l'altro i titoli, con posizioni diverse e tranne qualche rarissima eccezione, sono sempre gli stessi. Il cinema d'oltreoceano fa da padrone e il cinema italiano neppure compare in classifica, qualche sparuto film europeo e per il resto una classifica (tante classifiche) di film che sono risultati anche una vittoria al botteghino.

Nulla contro il cinema americano e nessuno può impedire il formarsi delle classifiche di fine anno, però, qualcosa va eccepito.

Cosa si penserebbe se una classifica sportiva fosse compilata considerando solo gli incontri ai quali sia stato possibile assistere, oppure una classifica di una gara ciclistica composta solo dai corridori di cui abbiamo seguito l'impegno. Sarebbero delle classifiche falsate, non corrispondenti alla realtà. Si vuole dire, con questo paragone molto alla buona che per compilare una reale classifica di film dell'anno bisognerebbe averli visti tutti, ma proprio tutti e questo sappiamo che non è possibile, per cui l'effetto è che si parli solo di film regolarmente usciti in sala, e neppure tutti, si escludono festival, rassegne varie e altre occasioni in cui il cinema è protagonista.

Sarebbe dunque più corretto scrivere questi sono i dieci film tra quelli che ho visto che mi hanno impressionato di più, eliminando ogni assolutizzazione e ogni riferimento all'intero pacchetto di film passati nelle sale.

Il senso di questo pistolotto – ma che personalmente non ami le classifiche è vero, i film sono qualcosa di "liquido" e il loro ultimo lascito nella nostra esistenza è variabile in funzione di molte condizioni – è che da queste classifiche manchino spesso dei film che invece meriterebbero il podio o addirittura la vittoria, per tutte quelle variabili che vanno dalla passione alla sensibilità di certe questioni che non è facile raccontare spesso tutte insieme, ma che si riassumono in quella forza evocativa del cinema che ci trascina ogni volta dentro le sue immagini. Una forza identificativa che ad esempio funziona bene in due film inesistenti in ogni classifica *No other land* e *Amerikatsi*, film che lasciano spazio alle speculazioni sulla necessità del cinema e della sua inventiva, oltre che lasciarci raggelati e sconvolti toccando i nervi scoperti di una umanità alla quale anche il cinema fa appello.

"Generazione romantica" (2024)

Jia Zhang-ke (1970)

Tra i film dimenticati del 2025 annoveriamo quello che a conti fatti diventa un'altra esplorazione delle potenzialità del mezzo, un lungo racconto sospeso in un tempo pieno di cambiamenti e un'indagine sui sentimenti di rara capacità evocativa. *Caught by the tide* in originale, per dare il senso di questo fluire delle maree del tempo e dall'involversi dello spirito dentro il vortice che accompagna lo scorrere del tempo, diventa in italiano *Generazione romantica* per sottolineare la fragile storia d'amore che fa da esile imbastitura al canovaccio del racconto. Il cinema di Zangh-ke da *Still life* del 2006, molto simile nell'approccio narrativo a questo ultimo, *Al di là delle montagne* del 2015, *I figli del fiume giallo* del 2018 e poi gli altri comprendendo anche il suo cinema non fiction della sua contenuta filmografia, ci ha abituato a questa sorta di *panta rei* che si articola in un cinema istintivamente complesso, frutto di una ricomposizione che attinge alle immagini di scarto, ai brani girati e dimenticati. Tutto questo diventa opera non complicata, anzi, ma complessa, in cui confluiscono più temi, quasi più anime, più sguardi. Zhang-ke ha il dono di sapere guardare un vasto panorama arrivando ad isolare le storie dei suoi personaggi. L'ampiezza del suo guardare si traduce in un largo racconto, ma sempre

"Al di la delle montagne" (2015)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in un ricercato equilibrio tra effetti delle mutazioni della Cina e nascere e morire dei sentimenti d'amore, tra legami con il passato del grande Paese e il senso di sgomento del colosso capitalista che si trasforma all'ombra della bandiera rossa.

Caught by the tide, costruito anche con sequenze e immagini dimenticate o scartate in vent'anni di cinema, raccorda la memoria e il tempo sui due piani narrativi, la vicenda di un amore che non trova approdo e la lenta deriva di un intero Paese verso l'inevitabile modernità che cancella memoria e apre ai nuovi desideri. Due piani che Zhang-ke diluisce nel racconto come misura del tempo e della memoria. Un lavoro cominciato da anni, già con *Still life*, film che ha fatto conoscere il regista in Italia. *Caught by the tide* e gli altri precedenti confermano la poetica dei luoghi e dei sentimenti che Zhang-ke coltiva con cura. Come già nei precedenti anche qui si vive il senso di una mancanza, a volte lo smarrimento di una perdita, e i personaggi sembrano senza terra, lontani dal proprio passato e senza un'idea di futuro. Qiao Qiao viaggia interminabilmente per la Cina, per vent'anni, alla ricerca del suo amato Guao Bin che l'ha lasciata in gioventù per una vita migliore. Tutto si svolge dentro questo grande fondale naturale, tra iconografie cadenti del fondatore Mao e tradizioni popolari radicate lontane dall'incalzante progresso tecnologico, dalle nuove socialità mediatiche, in un largo e vivente affresco, quasi *tableau vivant* di una memoria collettiva.

Zhang-ke lavora su tracce conosciute, intesse e sfilaccia trame, riannoda fili sospesi dei suoi film precedenti, sistematizza la sua narrazione grazie alla rivisitazione delle immagini a cui restituisce nuova vita. Il suo cinema, che sembra popolato da anime disperse, diventa reale contenitore del tempo nel racconto, ma anche in quelle sequenze antiche che qui raccontano quel passato. Film come pezzi di un unico disegno che si compone nella prosa di un racconto morale, nel calore di un melodramma infinito, nella dominante storica che diventa forma mai retorica del suo fare cinema del reale.

"I figli del fiume giallo" (2018)

Un cinema quello del regista cinese dal quale emerge forte il senso di continuità della storia, che fa da scenario mobile del racconto, tra digressioni poetiche per cogliere il balenare di un'emozione o l'intimità di una solitudine imprevedibile. Un cinema di piccoli pezzi che si apre nelle sospensioni del racconto, quando la cinepresa sembra perduta e dopo avere abbandonato i protagonisti diventa specchio vivo che riflette quel reale muovendo in avanti il paesaggio, muovendolo sul proscenio per un racconto fatto di fondali mobili.

Jia Zhang-ke ci suggerisce un modo di guardare al mondo laddove la filigrana dei suoi racconti diventano le relazioni, gli amori, il tempo, gli spazi, i mutamenti, la malinconia dello sguardo in quelle "curve nella memoria", come direbbe De Gregori, che conciliano il passato con il presente.

È con questo viatico sospeso tra poesia e prosa, tra melodramma e racconto sociale che il regista cinese ci accompagna dal 2001 ai giorni nostri dentro una Cina che sceglie la via di un capitalismo filtrato dall'ideologia comunista, in un tempo che si percepisce al tempo stesso come immobile e come veloce, ma sempre percepibile nel suo mutare, tranne che nella immutabilità dei sentimenti.

La storia d'amore tra Qiao Qiao e Guao Bin nella sua reale consistenza di amore interrotto ricorda le relazioni interrotte, i difficili ritorni che Zhang-ke ha raccontato in *Still life* del 2006 un racconto di direzioni geografiche, di percorsi ideali che torneranno modificati eppure sempre uguali nei film successivi, o alla trentennale vicenda di amore e solitudine di Tao con Liangzi e Zhang in *Al di là delle montagne* del 2015 o ancora a quella altrettanto lunga tra Qiao e Bin in *I figli del fiume giallo* del 2018. Una rete narrativa fitta, perfino scomponibile, ma con al centro sempre la sua attrice ispiratrice Zhao Tao, che nelle molteplici vesti continua, pur nella trasformazione di tempi e luoghi, a dare volto ad un ideale personaggio che attraversa quelle epoche e quelle generazioni, diventando testimone di quella storia nel suo intersecare città, attraversare fiumi, scavalcare montagne, per diventare icona e sintesi di un racconto che possiede il respiro del tempo e i sentimenti immutabili che in quel tempo si vivono. Racconti che incrociano più volte la diga delle Tre gole in una specie di passaggio epocale, facendone simbolo di una magniloquenza di quel potere invisibile nel cinema di Zhang-ke.

Generazione romantica resta il racconto di un amore fragile, vissuto con la passione femminile che la spinge ad inseguire il suo uomo, un inseguimento, una ricerca che ricorda quello di *Adele H* nel film di Truffaut. È così tra tempo che passa nell'inesorabile decadimento fisico, i sentimenti si rovesciano e sfumano in una notte durante una incipiente nevicata. Zhang-ke ci fa abitare la Cina e il cuore dei suoi due personaggi in uno sfilare di immagini che sembra vogliano fissare per sempre l'istante perduto nella memoria.

Caught by the tide resta un film di indimenticabile efficacia e amorevolezza narrativa, di sentimenti quasi sottaciuti, ma vivi nell'intimità dei suoi personaggi, sentimenti che sanno emergere nella loro verità autentica, nel loro splendore vitale, un racconto che sa dare forma al senso disperso delle vite dei suoi personaggi, e forse anche delle nostre, rendendo profondamente vero quanto si dice e cioè che noi siamo i film che vediamo e, aggiungo, che amiamo.

Tonino De Pace

"Still life" (2006)

Sebastiano Gesù, ottant'anni di memoria

Antonio La Torre Giordano

Nel 2026 Sebastiano Gesù (Santa Venerina, 11 gennaio 1946 – Catania, 2 luglio 2018) avrebbe compiuto ottant'anni. Non si tratta soltanto di una cifra anagrafica, ma di un'occasione per ripensare criticamente la traiettoria di uno studioso che ha inciso in profondità sullo studio del cinema e sul rapporto tra letteratura e immagini. La sua opera non è mai stata celebrativa, né autoreferenziale, ma neanche labile; ha sempre privilegiato l'analisi dei nessi, la scoperta dei legami fra testi, archivi e contesti, tracciando percorsi di ricerca che hanno aperto spazi ancora oggi poco frequentati, ma di straordinaria rilevanza.

Si occupava di critica e storia del cinema, quest'ultima tutt'oggi in costruzione. Gesù non si definiva un critico *tout court* né un filologo convenzionale. Era piuttosto un metodologo della curiosità, un interprete attento dei rapporti fra letteratura e cinema, capace di unire la precisione documentaria alla visione critica. *La Sicilia della memoria – Cento anni di cinema documentario nell'isola* (1999), *L'Etna nel Cinema* (2005), *Pietro Germi il siciliano* (2014), *Il Gattopardo di Luchino Visconti. Cinquant'anni di Grandeur* (2014), *Oltre lo sguardo la memoria, Leonardo Sciascia e il cinedocumemtario* (2016), *Pier Paolo Pasolini e l'Etna-Il silenzio e il grido* (2016), *L'arte del silenzio. Le origini del cinema in Sicilia* (2018), sono solo alcune delle sue opere incentrate sul cinema siciliano; ma Gesù esplorò la complessità della settima arte con lavori come *Stelle di Celluloide – Il personaggio femminile nel cinema italiano* (2004), *Etica ed estetica dello sguardo – Il Cinema dei Fratelli Dardenne* (2006), *Il Melodramma al cinema* (2009), *Oh! Dolci baci o languide carezze - La passione amorosa al cinema* (2009), etc. che testimoniano un approccio che combina rigore filologico e capacità di leggere il cinema come spazio di produzione culturale, e non come semplice appendice della letteratura.

La ricchezza dei materiali raccolti e la sistematicità con cui venivano analizzati non mirano all'esaurimento, ma alla costruzione di un terreno di studio aperto, destinato a stimolare nuove indagini.

Chi ebbe l'occasione di incontrarlo personalmente – come accadde allo scrivente nel novembre 2016, durante il VII Colloquium su Leonardo Sciascia a Torino – ricorda una figura dalla straordinaria autenticità umana. La sua presenza non era mai ingombrante: lo sguardo acuto e penetrante, il sorriso bonario e la vivacità intellettiva erano temperati da un senso della misura che raramente si incontra oggi negli ambienti accademici. Parlare con lui significava misurarsi con un interlocutore generoso, mai esibizionista, capace di offrire suggerimenti e strumenti senza imporre verità assolute. In un'epoca in cui l'arroganza spesso supplisce alla conoscenza, l'umiltà di Gesù emerge come cifra etica e metodologica: uno studioso consapevole del proprio valore, ma più interessato a costruire percorsi che a segnare primati.

Un aspetto centrale della sua vita intellettuale fu la collaborazione col Giornale di Sicilia, La Sicilia, la Repubblica, etc. così come con ***Diari di Cineclub***, nella quale portò contributi puntuali e innovativi, capaci di unire sensibilità critica e approfondimento documentario. In quel contesto maturò anche la mia conoscenza personale di Sebastiano, inizialmente a Torino e successivamente a Palermo, presso il CSC – Centro Sperimentale di Cinematografia, Sede Sicilia, dove Gesù insegnò con rara dedizione, in sintonia con la direzione di Ivan Scinardo. Ricordo incontri ricchi di conversazioni lunghe e intense, in cui il dialogo sulle fonti, sui materiali audiovisivi e sulla storia culturale della Sicilia si intrecciava con l'attenzione per la persona, la gentilezza e un'umanità che rendeva lo scambio non solo intellettualmente stimolante, ma anche arricchente sul piano personale.

Sebastiano Gesù e Franco Battiato nel 2014

Sebastiano Gesù e una troupe giornalistica nel 2014

La sua attività di ricerca fu instancabile e trasversale. Gesù non si limitava agli aspetti estetici o alla semplice catalogazione dei film: rintracciava documentari dimenticati, ne recuperava materiali e testimonianze, e li collocava in un quadro interpretativo che restituiva la complessità della Sicilia del Novecento. I documentari commentati da Sciascia, recuperati e commentati da Gesù, sono un esempio paradigmatico della sua attenzione al dettaglio e della capacità di leggere la storia attraverso immagini marginali, ma dense di significato. Questa modalità di lavoro dimostra come la sua ricerca fosse al tempo stesso storica, critica e sociale, intrecciando fonti, contesti e prospettive analitiche.

Sebastiano Gesù al Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico 2014

Accanto alla pratica archivistica, Gesù fu anche un pioniere della costruzione disciplinare del cinema siciliano come oggetto di studio. Così come fece Enrico Ragusa negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, e Nila Noto a Palermo decenni dopo, e altri, pose le prime basi di quella che oggi possiamo considerare una disciplina autonoma, un cantiere ancora incompleto ma fondativo, destinato a fornire strumenti metodologici per future generazioni di studiosi. La loro opera non è stata esaustiva, ma ha segnato un punto di partenza imprescindibile: creare consapevolezza della specificità del cinema prodotto e raccontato in Sicilia, non riducibile né a folklore né a genealogie di autori isolati, ma inteso come sistema culturale complesso, intrecciato alla letteratura, alla memoria sociale e al lavoro.

La dimensione umana e relazionale di Gesù si intrecciava naturalmente con la sua ricerca. Durante il colloquio torinese, la sua attenzione verso gli interlocutori, la gentilezza, la capacità di ascolto, emergevano come strumenti di lavoro: lo studioso percepiva la trasmissione del sapere come una pratica comunitaria, in cui il rispetto per il prossimo era condizione necessaria per la costruzione della conoscenza. La presenza della moglie Rosa Parisi Gesù, così come della figlia Chiara, vigili e affettuose, testimoniavano una cura reciproca che non era solo privata ma permeava ogni relazione: Sebastiano era consapevole della fragilità della vita, eppure affrontava il proprio percorso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Sebastiano Gesù manifesta a Catania nel 1980

di ricerca con una vitalità sorprendente.

Nel 2025, l'Archivio Siciliano del Cinema - ASCinema di Palermo ha voluto consacrare questo impegno intitolandogli la propria biblioteca. Non si è trattato di un gesto simbolico di routine, ma di un riconoscimento concreto di un approccio metodologico capace di restituire senso e struttura a collezioni altrimenti dispersive. Sempre nello stesso anno, un tentativo di plagio di un'opera di Gesù, prontamente sventato da ASCinema, ha reso evidente quanto la sua produzione scientifica fosse non solo originale, ma anche riconosciuta come patrimonio collettivo da proteggere: un episodio che, lungi dall'essere scandaloso ma di certo senza rossore, conferma l'autorevolezza dei suoi strumenti critici e metodologici.

La ricostruzione del lavoro di Gesù non può prescindere dalla complessità del suo rapporto con la Sicilia. Non c'è qui un semplice richiamo identitario: il suo sguardo sul cinema e sulla letteratura dell'Isola era storico, sociale, filologico e antropologico insieme. La sua ricerca sulle zolfare, sui carusi e sulle miniere – raccolta attraverso fonti letterarie, iconografiche e audiovisive – restituiva un quadro della Sicilia capace di combinare microstoria, memoria popolare e produzione culturale, senza mai scadere in pittoresco o in folklore spettacolare.

Il lascito di Sebastiano Gesù è quindi duplice: metodologico e disciplinare. Da un lato, ha offerto un esempio di ricerca rigorosa e umana, capace di combinare archivi, testi e contesti, con un rispetto radicale per il dato e per la complessità del reale; dall'altro, ha tracciato, insieme ai suoi collaboratori, un percorso per una disciplina di studi sul cinema siciliano, ancora oggi in costruzione ma indispensabile.

La sua opera continua a stimolare e a orientare le ricerche, non come repertorio concluso, ma come laboratorio permanente di indagine, in cui ogni nuova acquisizione può dialogare con un impianto metodologico solido e insieme aperto.

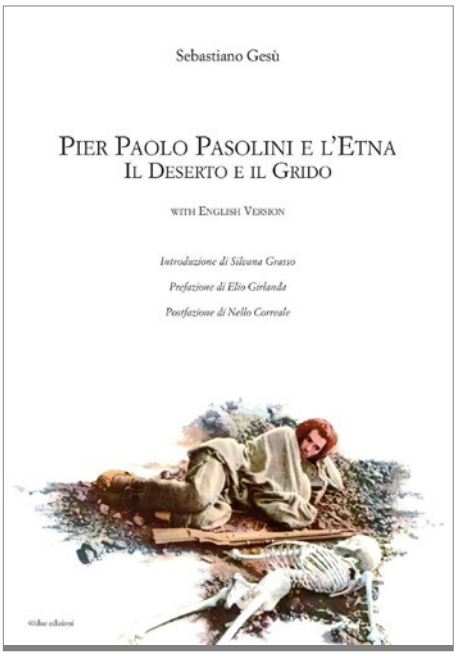
La scomparsa prematura, il 2 luglio, non ha spento questa eredità. Chi legge oggi Sebastiano Gesù incontra uno studioso che non si limita a interpretare la realtà, ma la costruisce come oggetto di indagine critica. La mappa della storia del cinema in Sicilia – e non solo – è ancora *in fieri*. Non celebrarlo come figura di riferimento significa, paradossalmente, continuare a seguirlo: leggere i suoi libri, studiare i documentari e i materiali che ha raccolto, confrontarsi con i metodi che ha sperimentato e con la profondità della sua attenzione al dettaglio.

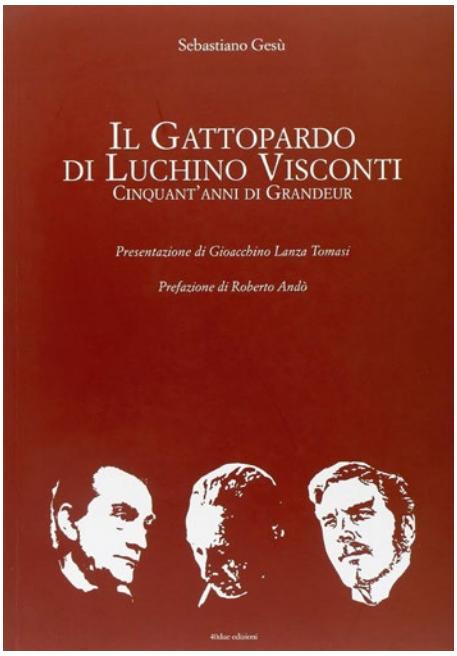
Sebastiano Gesù e Nello Correale nel 2015

Sebastiano Gesù con la figlia Chiara e la moglie Rosa Parisi Gesù

Sebastiano Gesù resta, nella memoria di chi lo ha conosciuto – come lo scrivente – e nella lettura dei suoi testi, un gentiluomo del sapere, senza sincopi né vezzi; un ricercatore che ha saputo coniugare rigore metodologico, curiosità inesauribile e una qualità umana rara: il rispetto per chi apprende, il garbo nel dialogo, la generosità intellettuale. Celebrare il suo ottantesimo compleanno significa riconoscere un percorso di ricerca che, pur incompleto, continua a essere indispensabile per la comprensione del cinema e del rapporto fra letteratura e immagini, aperto come i suoi archivi e fertile come le domande che ancora pone. La storia del cinema siciliano è un cantiere aperto. Sebastiano Gesù, da par suo, ha seminato la disciplina; il futuro la raccoglierà ampliandola, continuando a interrogare sé stesso.

Antonio La Torre Giordano





Festival

Versi di Luce – Festival di CinemaPoesia. L'inno del poeta resta

La XVII edizione del Festival tra cinema e poesia a Gela e Modica

Tiziana Spadaro Stornello

"L'inno del poeta resta" è stato il filo che ha attraversato la XVII edizione di *Versi di Luce – Festival di CinemaPoesia*, svoltasi dal 9 al 13 dicembre 2025 a Modica e, in contemporanea, a Gela, non come semplice tema o citazione, ma come una certezza silenziosa che ha accompagnato l'intero percorso: quella di una delle poche cose che il tempo non può cancellare. Il verso di Giosuè Carducci, scelto nel 190° anniversario della nascita del poeta, ha così finito per aprire una riflessione che va oltre la poesia intesa come parola o come genere. Il cinema non è un linguaggio che "incontra" la poesia, ma uno dei luoghi in cui essa già accade: nel linguaggio stesso, nel ritmo delle immagini, nella relazione tra suono e silenzio, nelle azioni, negli spazi tra i fotogrammi e… negli spazi tra lo schermo e il pubblico. È forse per questo che "L'inno del poeta resta" ha continuato a risuonare lungo tutto il Festival senza mai imporsi come chiave interpretativa, ma agendo piuttosto come una presenza sotterranea, riconoscibile solo nelle opere e nel modo in cui le opere venivano guardate e messe in relazione.

A distanza di settimane dalla conclusione, *Versi di Luce* si offre come un'esperienza che chiede di essere riletta più che raccontata: ciò che resta non è soltanto il concorso o il palmarès, ma il clima che si costruisce partecipando al festival e quella sensazione lieve e persistente che arriva dopo, il dispiacere che sia finito, perché in quei giorni si è attraversato qualcosa che ha tenuto insieme visione ed emozioni difficili da ricondurre a una forma definitiva. È proprio in questo scarto che "l'inno del poeta" continua a farsi sentire, non come eco nostalgica, ma come traccia viva, qualcosa che riaffiora nel tempo senza chiedere di essere riconosciuto.

Questa persistenza ha a che fare con il modo stesso in cui *Versi di Luce* prende forma. Pur nella struttura di un festival, continua infatti a muoversi secondo una pratica propria dei circoli del cinema, in cui la visione è un atto condiviso e il cinema diventa luogo di incontro, attraversato da stimoli e domande, nelle sale cinematografiche ma anche negli spazi culturali creati ad hoc nelle città coinvolte, dove spesso è possibile confrontarsi direttamente con gli autori. È in questa dimensione relazionale che il cinema torna a essere esperienza, e non semplice consumo — e forse è proprio qui che inizia il problema, o la possibilità: cosa resta? Cosa resiste?

Come la poesia prende forma nel cinema del nostro festival?

Inevitabile, a questo punto, dare un cenno ad alcune opere proiettate durante le giornate dell'evento, perché, a differenza di molti eventi, *Versi di Luce* dà priorità non alle "passerelle vip", ma alle opere che hanno dato forma concreta a queste riflessioni, declinandole in modi anche molto diversi.

Il cortometraggio *Stanze*, ad esempio, di Amedeo Sartori, vincitore a *ex aequo* nella sezione cortometraggi, ambientato in un reparto Alzheimer, prende avvio da un luogo di cura per trasformarlo progressivamente in uno spazio di sospensione. La voce fuori campo non accompagna le immagini per spiegarle, ma le attraversa, lasciando che parole e azioni procedano su piani leggermente sfalsati. I gesti, gli sguardi, le presenze non vengono organizzati in un racconto, ma accolti nella loro discontinuità. È in questo disallineamento che il film trova la propria dimensione poetica: non nel ricordo che si conserva, ma in ciò che continua ad affiorare anche quando il senso vacilla. Qui il cinema non spiega e non risolve, ma resta accanto, anche quando farlo sembra insufficiente.

In *El pütì pèrs* di Paolo Baiguera, invece, l'altro *ex aequo*, la perdita del figlio non viene raccontata, ma agita. Nei boschi, l'intaglio del legno si ripete come un gesto senza esito, mentre un battito continuo attraversa il film e ne scandisce l'ossessione; un ritmo che, pur non richiamando alcun brano musicale presente nel film, genera nello spettatore l'impressione di una nota ostinata, come quella che struttura la poesia musicale del *Preludio op. 28 n. 15* di Chopin, dove la ripetizione offre un punto di tenuta, una forma di riparo. Nel film, però, questo riferimento percettivo si rovescia: il battito non stabilizza né consola, ma insiste senza garantire appoggio, trattenendo personaggi e paesaggio in una tensione che non trova risoluzione. La riscrittura della favola di Pinocchio perde così ogni funzione salvifica: parola, suono e spazio non cercano pacificazione, ma restano immersi in un'ombra che non offre protezione.

Anche il confronto con il contemporaneo tecnologico è stato affrontato evitando scorciatoie o semplificazioni. Film come *Wider than the Sky* – Più grande del cielo di Valerio Ialongo hanno posto al centro non tanto la tecnologia in sé, quanto le domande che essa solleva: cosa significa

segue a pag. successiva

Incontro del pubblico con Valerio Ialongo

Elio Cassarino intervista Eva Russinova regista di "Eva degli Iris" - Selezione Ufficiale

segue da pag. precedente

restare umani in un mondo che delega sempre più funzioni cognitive alle macchine? Quale spazio resta all'esperienza, al dubbio, alla fragilità? In questo contesto, il cinema non assume una funzione illustrativa o moraleggiante, ma diventa uno strumento di interrogazione critica, capace di tenere insieme immaginario ed etica, senza offrire risposte preconfezionate, e senza fingere che bastino.

Accanto a questi percorsi, *Versi di Luce* ha dato spazio anche a opere che spingono il lavoro sul linguaggio fino a zone di radicale sperimentazione, dove il cinema interroga sé stesso, mettendo in crisi abitudini percettive e modalità di fruizione consolidate. In *Filmix* di Federico Iris Osmo Tinelli, fuori concorso, l'azione non è guidata da psicologie riconoscibili, ma da una forza altra che sottrae il film a ogni funzione narrativa. Musica, spazio e gesto restano in equilibrio instabile, lasciando che il senso emerga nel farsi stesso del film, in una pratica che riconduce il cinema alla sua dimensione più sperimentale e, insieme, profondamente fisica.

E in ultimo, giusto per lasciare parlare il cinema del cinema e chiudere questo percorso di esempi di "Film di *Versi di Luce*", *L'Être-fil* di Adèle Poiré, vincitore del *Don Quijote Award*, ha rappresentato con particolare chiarezza l'attenzione del festival per opere che lavorano sul confine tra cinema, fotografia e gesto poetico. Il film costruisce un racconto minimo e sensoriale attorno a due sorelle, intrecciando lutto, memoria e ritualità, e facendo convivere immagini fisse, animazione e movimento in un linguaggio organico, dove il tempo non scorre in modo lineare ma si stratifica.

Paolo Biguera - Regista vincitore miglior cortometraggio

Sede del festival

Un momento del poetry slam con il poeta e giurato Davide Vanotti

Presentazione del libro Capovolgimento di Nausica Zocco e Giovanni Ragusa

Rappresentanza di Studenti dell'Istituto d'istruzione superiore Giovanni Verga di Modica

Giurati IFFS e Giuria "Versi di Luce" in Visita a Modica

Anche questo film, più che raccontare una storia, mette in scena una percezione: il dialogo tra tracce del passato e corpi presenti, tra ironia e malinconia, tra natura e memoria familiare. La dimensione sperimentale non è qui esercizio formale, ma scelta necessaria per dare forma a un'esperienza intima e fragile.

Il Festival però non si esaurisce in quanto fin qui rivisto e analizzato, ma investe anche la funzione educativa che ogni operazione culturale di questo tipo dovrebbe avere. Se la poesia continua ad accadere nel cinema diventa allora decisivo chiedersi come questo sguardo possa essere trasmesso. È da qui che prende senso *Versi di Luce* Giovani, non come sezione separata o spazio "dedicato", ma come tentativo consapevole di contagiare questo stesso stile di attenzione alle nuove generazioni. Non un'operazione didattica, ma un passaggio per prossimità, per esposizione: offrire ai più giovani la possibilità di entrare in contatto con un'idea di cinema che non consuma le immagini, ma le attraversa. Nel percorso proposto "dalla poesia al cinema", studenti e studentesse sono stati invitati a misurarsi con la parola poetica non come testo da illustrare, ma come materia da ascoltare e da mettere in tensione con il linguaggio audiovisivo. Il lavoro non chiedeva risultati né fedeltà, ma libera rielaborazione permettendo ai ragazzi di riconoscere la differenza tra "immagini che passano" e "immagini che restano". I lavori nati da questo percorso sono tracce di questo primo incontro con un'idea di cinema vissuta come esperienza e non come consumo.

Organizzato dal CineClub 262, in collaborazione con il Cinecircolo Stella Maris di Gela e sostenuto da una rete articolata di partner culturali, *Versi di Luce* conferma così la propria identità non solo come festival, ma come pratica culturale condivisa. In un contesto in cui l'offerta culturale rischia spesso di ridursi a intrattenimento o vetrina, esperienze come questa ricordano che il cinema può ancora essere uno spazio di pensiero, di relazione e di cura dello sguardo.

È in questa capacità di accogliere forme poetiche così diverse, senza ridurle a un'unica idea di cinema o di poesia, che *Versi di Luce* rivela la propria necessità. Non come luogo di consacrazione, ma come spazio in cui le opere possono essere attraversate, messe in relazione, lasciate agire. In un panorama culturale sempre più frammentato, il festival non propone risposte, ma tiene aperta una domanda: dove, oggi, la poesia continua ad accadere?

Tiziana Spadaro Stornello

www.versidiluce.com/
Diari di Cineclub media partner

Leslie Howard. Un valente cineasta e un valoroso patriota antifascista

La sua morte lascia un vuoto
nel teatro e nel cinema britannici
che difficilmnte potrà essere colmato
Obituary uscito su The Guardian

Stefano Beccastrini

Prologo. Londra-Hollywood-Londra

Di questi cupi tempi, ritengo che, anche parlando di cinema e di cineasti, rendere omaggio a un eroe antifascista valga sempre la pena. In questo numero di *Diari* ho dunque deciso di farlo alla memoria di Leslie Howard. Leslie Howard: chi era costui? Penso che se lo chiederemo al pubblico cinematografico più giovane, otterremo molti "Non lo so ". Forse le cose andrebbero un po' meglio - ma chissà – se la domanda riguardasse un certo Ashley Wilkes. La risposta corretta alla prima domanda sarebbe "Un attore cinematografico inglese diventato famoso a Hollywood per film romanticamente melodrammatici come *Via col vento* e *Intermezzo*". La seconda domanda avrebbe quale risposta "Ashley Wilkes, nel film *Via col vento* impersona l'amore non corrisposto, ma mai abbandonato, di Scarlett O' Hara". Affinché su quest'uomo, bravo attore e valoroso patriota antifascista, se ne sappia di più, ho scritto questo articolo su *Diari* di questo mese. Nato in una famiglia che da parte di padre era di origini ebraico/ungheresi, il suo vero nome era Leslie Howard Stainer. Dopo gli studi classici in un college londinese, nonché dopo la sua partecipazione alla Prima Guerra Mondiale e un breve impiego nel settore bancario, egli si dedicò alla recitazione. Il suo stile, quale attore, fu sempre quello, tipicamente britannico, che lo mostrava assai pacato, di bell'aspetto, dal perfetto timbro vocale, sempre pronto alla battuta. I suoi primi successi vennero dal teatro. Nel cinema, si fece notare per la sua presenza nella produzione di silent-movie da parte della Minerva Films, da lui stesso cofondata con l'amico Adrian Brunel nel 1919. Negli anni Venti si trasferì in America e anche qui ottenne i primi riconoscimenti quale attore di teatro. I suoi successi a Broadway gli aprirono la strada di Hollywood ove rivestì subito alcuni ruoli importanti in film di grido quali, per esempio, *La primula rossa*, del 1934, regia di Harold Young (un film d'avventura in costume e di cappa e spada che ha per protagonista un gentiluomo inglese, damerino all'apparenza ma invece coraggioso salvatore di vittime della rivoluzione francese) e *La foresta pietrificata*, del 1936 (il film, tratto da un dramma teatrale, piacque molto al pubblico e lanciò nella carriera cinematografica hollywoodiana non soltanto Leslie ma anche e soprattutto il suo compare Humphrey Bogart, il quale partecipò al film proprio grazie alle insistenze dell'amico inglese). Scrive Maurizio Porro: "Interprete mite e sensibile, specializzato nella rappresentazione di figure di idealisti, di intellettuali raffinati, di perdenti nella vita, con il suo volto allungato, i capelli biondi, gli occhi chiari e disarmati, fu il classico esempio di artista inglese destinato a essere particolarmente amato dal pubblico americano". Nel 1939, Leslie Howard ottenne i massimi successi della propria breve stagione hollywoodiana: *Via col vento* di Victor Fleming (ove interpreta – come si è gia detto - il personaggio di Ashley Wilkes, uomo pacifico, riflessivo e inutilmente amato da Scarlett O' Hara/Vivien Leigh) e *Intermezzo* di George Ratoff (una storia d'amore romantico ove ha quale partner femminile Ingrid Bergman). Il 1939 è anche, purtroppo, l'anno dello scoppio della guerra in Europa. Gli Stati Uniti inizialmente restano neutrali ma la patria di Leslie Howard, la Gran Bretagna, fa muro contro il dilagante nazismo e affronta da sola la terribile "Battaglia d'Inghilterra". Leslie è un convinto patriota antifascista e perciò lascia l'America e torna a casa, a combattere (con le sue armi ossia con la propaganda cinematografica e radiofonica).

Leslie Howard (Londra, 1893 – Golfo di Biscaglia, 1943)

La battaglia di Inghilterra

Dopo aver partecipato in qualità di attore a *Gli invasori - 49mo parallelo* (1941), diretto da Michael Powell (il film racconta l'infiltrarsi, a scopo di sabotaggio, di un sottomarino tedesco in America: l'intento dell'inglese Powell era quello di scuotere gli USA dal loro neutralismo) Leslie Howard interpretò, diresse e produsse due altri film a sfondo patriottico-propagandistico: oltre a *La Primula Smith* (1941) di cui parleremo tra poco, anche *Il primo dei pochi* (1942), sua ultima interpretazione cinematografica. Tale opera, dedicata alla vita di Reginald Mitchell, creatore dell'aereo Spitfire, trae il titolo da una celeberrima frase di Churchill: "Mai nel campo degli umani conflitti tanti dovettero così tanto a così pochi".

La primula Smith prende spunto dal personaggio della Primula Rossa, già interpretato da Howard nell'omonimo film del 1934, e trasporta la vicenda nel periodo precedente la seconda guerra mondiale. L'archeologo Horatio Smith, un eccentrico professore di Cambridge che tuttavia è anche una moderna *primula rossa* antinazista, si reca con un gruppo di studenti in Germania per una campagna di scavi alla ricerca delle origini ariane del popolo tedesco. In realtà, il vero scopo della missione è la liberazione di alcuni scienziati sia ebrei sia tedeschi antihitleriani dai campi di concentramento e di sterminio nazisti. Scrive Lourcelles: "Questo film, inglese fino alla punta delle unghie, è sobrio, freddo in apparenza ma non privo di humour, soprattutto nel mostrare un generale nazista convinto che Shakespeare sia tedesco ed al quale l'archeologo risponde che in tutti i casi le traduzioni inglesi della sua opera sono eccellenti... Leslie Howard, attore e regista, si abbandona a una sorta di autoritratto discretamente ironico. Ultima caratteristica inglese del film: esso riesce a essere avvincente rifiutando la spettacolarità".

La Primula Smith (1941) di Leslie Howard

Perché morì Leslie Howard? Epilogo

L'attore aveva ricevuto l'incarico, dal Servizio Segreto inglese, di tenere in Spagna e Portogallo alcune conferenze legate alla presentazione di alcuni dei suoi film. Lo scopo reale di questa missione in due paesi neutrali era di incoraggiarne gli ambienti intellettuali ad abbracciare la causa dell'antifascismo. Howard giunse nella penisola iberica nella primavera del 1943, ed eseguì fedelmente l'incarico datogli dal governo britannico. Egli, accompagnato dalla moglie, prese un volo di linea diretto a Londra da Lisbona. L'aereo, per quanto non militare, fu abbattuto da una squadriglia di *Junker* della Luftwaffe mentre stava sorvolando il Golfo di Biscaglia. Nessuna delle persone a bordo si salvò. Ci si è chiesti a lungo perché i nazisti abbiano intenzionalmente mitragliato un aereo civile. Per molto tempo si creduto che lo abbiano fatto in quanto convinti, dal proprio controspionaggio, che a bordo ci fosse, in incognito, Winston Churchill ma, nel tempo, tale ipotesi è pian piano tramontata. Forse l'obiettivo dei nazisti era proprio lui, Leslie Howard. L'ordine di ucciderlo fu dato, probabilmente, dal Ministro della Propaganda, Joseph Goebbels, che ne conosceva il valore e lo considerava, per le sue doti propagandistiche, un pericoloso nemico della Germania nazista. Insomma, parrebbe che non per errore sia stato ucciso Leslie Howard ma proprio per le sue qualità di cineasta.

Stefano Beccastrini

Discount culturali?

Pia Di Marco

Da non so quanti anni, girando in città con la lista della spesa, m'immergo nella folla di topi che seguono il pifferaio magico fino al discount di zona, quello che non chiude alle 19.30 come tutti gli altri negozi ma, comprensivo, ammicca ai ritardatari che cercano l'insalata (appassita) alle dieci di sera. Da anni entro in un discount per cercare vestiti, ultimamente anche un paio di scarponi adatti a correre dietro al mio cane da caccia (ha un muso da baci e solo un mese: l'ho portato a casa e ora mi trascina su e giù per i terrapieni in periferia, tra le baracche dei Rom).

"Sei andata al discount che hanno appena aperto? - mi chiede un amico - i cibi per cani costano la metà". E io ci vado, ma poi mi spavento perché questo discount è davvero troppo grande, non mi ci raccapezzo. Il fatto è che di fronte a tanta immensità, a buste e flaconi tutti uguali percepisco il vuoto. Sarà l'effetto paradosso.

"Andiamo all'outlet?" mi propone mio figlio, e io accetto di buon grado e mi procuro così l'occasione di visitare una specie di set cinematografico dallo stile composito, un po' cittadina da Far West, un po' città ideale come quella celebre della Galleria di Urbino: belle stradine, edifici rinascimentali ma con le porte da saloon. Ogni edificio corrisponde allo spazio espositivo di un discount con abiti di marca a poco prezzo per ragioni imperscrutabili: sono bellissimi. Mi aggiro in questo luogo che fa sembrare più umani persino i condomini a schiera delle borgate pasoliniane; avverto un brusio nell'aria, come dentro una chiesa: intere famiglie in visita mormorano preghiere commerciali, litanie dei prezzi come non farebbero in un suq, o nel mercato rionale dove si urla, si ride e qualcuno ancora disprezza per poi comprare.

Ho consultato il dizionario. l'Hazon, non l'avevo sottomano, poi è ridotto male, ci abbiamo studiato in troppi. Ma c'è un buon surrogato edito in dispense da "La Repubblica", lo consulto alla voce "discount": non ho mai approfondito il vocabolo, me ne accorgo soltanto ora dovendo scrivere sull'argomento. Dunque, vediamo un po'... "sconto, ribasso" sì, questo lo sapevo; poi c'è la frasetta d'esempio, "concedere uno sconto a qualcuno su qualcosa", e ancora: "sottoprezzo, non ricercato poco richiesto", poi brutalmente: "vendere in perdita" e infine, "tara a notizia esagerata". Mi ricordo un cartone animato dove un marinaio diceva a un altro un po' troppo fantasioso: "cala, cala Trinchetto". Ecco, il senso di "tara" dev'essere questo.

La storia del discount come 'cala che l'hai detta grossa', mi fa venire in mente un giornalista, peraltro molto serio e accreditato, che, a Radio3, ragionava sul potere delle banche mondiali: a frenare l'uscita dalla crisi e, anzi, a favorire la povertà (motivo per cui la gente compra nei discount) sono proprio le banche che si aiutano fra loro, ma tirano i lacci della borsa quando una coppia di sposini chiede un mutuo o la piccola azienda avvia pratiche per un prestito. Sarà proprio così? Perché lo fanno, mi chiedevo con il candore delle anime semplici. Questa SP.E.C.T.R.E**.** dai tratti indefinibili che cosa ci guadagna ad affamare il pianeta, oltretutto non sembra corrispondere neppure a una corrente politica, a un duce, a un baffone, a un timoniere che voglia fare impero senza armi; neppure si può dire, come una volta, "Oddio i Colonnelli, i Fascisti, i Comunisti, i Cinesi... ". Un potere senza ideologie: le ideologie sono morte. Meglio così, ma un po' di alibi culturali ci vorrebbero, tanto per avere l'impressione che a ridurci a discount, a masse date via sottoprezzo, da un paese all'altro emigrando nella speranza di sottrarci a SP.E.C.T.R.E**.**, sia una cosa politica.

L'impressione di essere diventati discount si ha anche lasciando da parte l'ineffabile potere plutocratico. Sempre a Radio3, parlando del terremoto a L'Aquila (2009) qualcuno faceva notare che le "case di Berlusconi" (così le chiamano), fra le tante magagne cui nessuno ha pensato mai di rimediare, sono dotate di pannelli solari che gli occupanti hanno creduto propri. Invece no, erano stati dati - da subito - in appalto a una società che dopo anni ha inviato bollette astronomiche agli utenti ignari. Una beffa. E che dire dell'azienda di pompe funebri che ha fatturato 200 bare in più per i morti aquilani? Discount, umanità sottoprezzo, non ricercata, poco richiesta.

Dalla terra d'Abruzzo, "forte e gentile" nel sopportare con grazia le malefatte di uno Stato complice di poche società appaltatrici, alle rive di Lampedusa dove neppure pagando si può uscire dal campo d'accoglienza e andare in un albergo per lavarsi in modo decente. Discount, umanità da dare via sottoprezzo.

E che dire della nostra classe politica che rastrella, affamata, gli spiccioli degli italiani di ceto medio-basso a suon di tasse e si guarda dal recuperare fondi morigerando i propri costumi, eliminando gli sprechi derivati da inutili burocrazie? Discount: chi può se ne va e non sa che è svenduto.

Apro il computer, do un'occhiata alla posta. Mentre attendo di entrare nella mia pagina, una tendina pubblicitaria mi chiede: "Hai scritto un libro? devi pubblicarlo". Sono gli editori fantasma, tutti rigorosamente a pagamento, volpi adulatrici che sperano mi cada dalla bocca il pezzetto di formaggio. Vado a consultare i siti, leggo le prime trenta pagine di questo o quell'autore e mi chiedo perché bisogna adulare tanti poveri cristi, farli cantare sull'albero, lasciare che si coprano di ridicolo, ridurre quella cosa sacra che è il libro – l'unica, che ti faccia dimenticare di essere in Italia nel 2025 – in un affare. Autori e lettori: umanità-discount.

Basta, meglio uscire col cane, gli scarponcini che ho preso a pochi soldi ancora reggono, è già una settimana che li metto a dura prova. Passo vicino ai cassonetti dell'AMA (Azienda Municipale Ambiente), mi fermo un po' a guardare quello che considero lo specchio del quartiere. Vi si trovano bottiglie di conserva sporche nel cassonetto della differenziata e, sul marciapiede, televisori, assi da stiro, vecchi computer. Dicono che quando passa il furgoncino dell'Azienda, gli operatori ecologici rimescolino tutto vanificando lo sforzo dei volenterosi e assolvendo le trascuratezze dei più. Invece, quando passano i Rom con i loro carrellini della spesa, è tutta un'altra storia. Di notte, con le chiome arruffate, disposti a tutto per sopravvivere, emergono dalle baracche dove il mio cane mi porta nelle sue escursioni di cucciolo felice e iniziano la lunga marcia verso i cassonetti cittadini. Armati talvolta di ferri ritorti, più spesso servendosi delle mani nude, frugano con accuratezza, quasi cadendovi dentro, i bussolotti sformati e ne cavano quel superfluo che la nostra mentalità "usa e getta" ha eliminato. Poi lo selezionano, ricavano rame, infissi che rivendono, anche cose d'abbigliamento per i banchi dell'usato. Un'amica mi ha detto d'aver ritrovato su un banco ambulante un paio di vecchie scarpe di marca che aveva gettato la sera prima. Le ha comperate per due euro. "Perché l'hai comperate?" le chiedo. "Perché neppure ai discount trovi le scarpe a due euro", m'ha risposto.

"Mercato in piazza", (1566) di Joachim Beuckelaer (Anversa, ca. 1535 - 1574), Olio su tela, 136,5 x 165,3 cm - Napoli, Galleria Farnese, Museo di Capodimonte

Pia Di Marco

Mostre

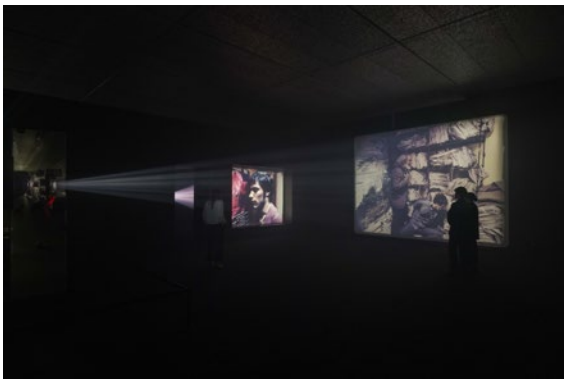
Elogio dello scarto: Amores perros declinato in una dimensione da vibrante Sueño Perro

Giovanni Crotti

Fu un esordio folgorante e fu 25 anni fa. *Amores perros*, del regista messicano – anzi, chilango, ovvero originario di Città del Messico, riferimento geografico che dal film rimbalza in questo contributo in modo significativo - Alejandro González Iñárritu, divenne in breve tempo un film manifesto e radicale uno e trino sulla violenza, sui rapporti tra uomini e tra uomini e cani, sulle gerarchie sociali, sulla quotidianità di una città, la capitale messicana, oggi megalopoli e allora già metropoli. Le sequenze tagliate del film sono state conservate dall'Universidad Nacional e da lì il regista le ha tirate fuori per comporre una installazione filmica suddivisa in sette atti, ognuno corrispondente a una serie di schermi e a un proiettore associato. *Sueño Perro: Instalación Celuloide de Alejandro G. Iñárritu*, è un'anteprima assoluta della Fondazione Prada di Milano e, del film da cui si origina, riprende un tessuto fatto di molteplici trame che agitano la visione tra un prima e un dopo oppure un adesso ripetuto infinite volte (sono i ciak ritenuti insoddisfacenti). Ma se il film è un romanzo circolare, l'installazione è un romanzo a frammenti, è la narrazione di ciò che non è mai stato, è un percorso fisicamente labirintico e buio in cui sembra di avvertire realmente l'odore di ciò che succede nelle scene ed è l'odore imperante dei chilometri pellicolari. La prima porzione di girato mai approdato nelle sale cinematografiche è un mosaico che include El Chivo (uno straordinario Emilio Echevarría) affacciarsi all'orizzonte di una strada urbana con il suo carretto e i tanti cani – altro elemento pluri ricorrente nel film e nell'installazione filmica - rubati alla strada ai quali ha dato un modesto tetto, immagini affastellate della metropoli vista ad altezza di uomo della strada, Susana (intensa Vanessa Bauche) che rientra in casa lasciando inavvertitamente uscire il rottweiler del cognato Octavio (un crudele e romantico Gael García Bernal) che inizia a vagare nelle vie circostanti determinando così una delle svolte narrative del film. Qui è il primo focus di questo scritto: la ripetizione esasperante della scena in cui Susana apre la porta di casa dal marciapiede stradale e il cane guizza via è davvero maniacale, quasi alla ricerca dell'elemento psicologico canino determinante per ciò che avverrà dopo. Un quarto tassello di questo primo mosaico è la scena del cruentissimo combattimento tra cani: la macchina da presa di Iñárritu volteggia ripetutamente dall'alto, ad altezza di cani e di ring, all'altezza degli scommettitori, con la visione (e l'odore) del sangue che imperversa destabilizzando lo sguardo dell'osservatore. Vanno aggiunti due elementi stilistici che attraversano *Sueño Perro*: il primo è relativo alla colonna sonora che è stridio di fritture, vocio urbano interminabile, rumori che si inseguono e si accavallano in modo asincrono rispetto alle scene visive, improvvisazione jazz contemporanea, suoni di tromba strozzati; il secondo è relativo al punto di vista del regista: nei tagli di questa installazione ci sono i tentativi di vedere la stessa scena con una moltitudine di punti di vista, quasi sempre traballanti come può essere la regia di scene che raccontano violenza e inquietudine. La seconda porzione riporta in scena El Chivo che si avvicina ad una cabina fototessera automatica (che sicuramente sarà piaciuta a Franco Vaccari), ancora combattimenti canini, Octavio meditativo a letto con il suo rottweiler Cofi, scene di sesso tra cani, l'inseguimento stradale alle calcagna di Octavio e il suo 'socio' con il cane agonizzante sul sedile posteriore – l'inseguimento è l'anticamera dell'elemento perno del film – e soprattutto un telefono che squilla a casa di Octavio e Susana (che divide la propria stanza con il marito Ramiro, nel film fratello di Octavio e interpretato da Marco Pérez, e il loro figlioletto). Qui giunge il secondo focus narrativo: il telefono che squilla in casa senza che dall'altro capo del filo qualcuno parli è ricorrente, ossessivo, escamotage narrativo per spiegare, perché Iñárritu, in un film così saturo di rumore e tensione esplicita, usa anche il silenzio telefonico come elemento della trama. E, infatti, in *Sueño Perro*, alla lista degli elementi di colonna sonora, il trillo del telefono fisso ne è parte essenziale e costante. Un ulteriore elemento stilistico di *Sueño Perro* è relativo all'inutilità di cercare continuità temporale delle diverse scene installate. Ne è prova il terzo mosaico visivo che proietta la storia un po' più avanti mostrandoci Valeria (la civettuola e sofferente Goya Toledo) su una sedia a rotelle che, innumerevoli volte nei tagli, si avvicina a un buco del pavimento del salone di casa per scoprire cosa realmente sono gli squittii che sente al di sotto. Il mosaico va ulteriormente avanti per mostrarci un poliziotto che entra nella baracca di El Chivo per poi tornare indietro all'inizio con una scena erotico-sentimentale tra Octavio e Susana. Una scia di fortissimi rumori stradali, sirene di soccorso e, persino, onde del mare, si aggiunge all'elenco dei suoni che accompagnano l'installazione di Iñárritu mentre l'occhio ci cade con più attenzione sul ciak usato nell'avviare le riprese del film, su cui è scritto uno dei possibili titoli immaginati dal regista, ovvero *Amor y Rabia*. Il messaggio si illumina di chiarezza: essendo *Sueño Perro* una installazione filmica fatta di scarti, anche il titolo del film realizzato che compare deve essere uno scarto. Se nel film *Amores perros* noi vediamo la scena dell'incidente come un tragico scontro tra due auto, nelle intenzioni del film *Amor y Rabia*, Iñárritu invece ha pensato a uno scontro quasi cercato. E' l'inizio del quarto mosaico, quello in cui ci sono sempre tagli da scene di combattimento animale ma, soprattutto, c'è lo snodo narrativo del film: l'incidente d'auto tra la macchina in cui corrono ad altissima velocità Octavio (Gael García Bernal), il suo 'socio' e complice d'affari e Cofi, e l'auto alla cui guida c'è la ricca e famosa Valeria. Il focus qui è sull'elemento sonoro: innanzitutto, il clacson che non

segue a pag. successiva

Alejandro G. Inarritu (Ph Marta Marinotti)



segue da pag. precedente

smette mai di echeggiare e soprattutto il suono del crash automobilistico che pervade la sala della Fondazione Prada e rimbomba ossessivamente nella mente del fruitore. Il quinto mosaico è un omaggio a El Chivo, personaggio periferico nei primi due atti del film ma che, nel terzo, diventa assoluto protagonista oltre che detentore del magnifico finale di *Amores perros*. Nelle scene tagliate lo vediamo tagliarsi le unghie, i capelli e la barba da barbone e lo si vede, nella sua condizione di marginale circondato dagli amati cani. I primissimi piani delle parti del corpo di El Chivo interessate dal mutamento estetico sono realmente disturbanti per il carico di dolore e miseria e costituiscono una sorta di porta di passaggio al sesto mosaico che ritorna dove tutto è iniziato, nel ring clandestino in cui i cani mascellari sono aizzati l'uno contro l'altro mentre le bestie umane scommettono su chi sopravvive e chi soccombe. Solo avendo in modo chiaro il film si può capire la sponda ideale tra il corpo e il sangue di Cofi nell'auto in fuga prima del tragico incidente e un uomo, ben vestito e curato che, insieme a Cofi si allontana nel paesaggio lunare che conclude il film e, con un settimo mosaico, anche l'installazione filmica. Il focus anche qui è sonoro e si incentra sul suono dell'onnipresente telefono domestico e sulle gocce d'acqua di un bagno o di una doccia che, nel film, è anch'essa porta di passaggio tra una vita antecedente e una successiva. C'è infine da parlare di un ottavo atto supplementare, anch'esso collegato al film ma soprattutto alla città: *"Mexico 2000: The Moment that Exploded"* è infatti un coinvolgente e didattico allestimento fotografico anch'esso per temi, curato dallo scrittore e giornalista messicano Juan Villoro, che richiama fotogrammi del film per costruire uno sguardo sociologico allargato alla città. Così, un fotogramma dell'incidente centrale di *Amores perros* diventa il punto di inizio di una trattazione, con dati numerici ed elementi sociali, della piaga degli incidenti stradali che si verificano sulle strade di Città del Messico. E così avviene per i cani abbandonati, i poveri, gli spazi degradati, l'uso di droghe, le avanguardie rivoluzionarie e, alla fine, si ha un'ampia panoramica sociale e culturale dell'humus in cui maturò la genesi di *Amores perros.*

Giovanni Crotti

Alejandro González Iñárritu Sueño Perro: Instalación Celuloide de Alejandro G. Iñárritu
Dal 18 settembre 2025 al 25 febbraio 2026
Fondazione Prada di Milano
www.fondazioneprada.org/project/sueno-perro/

Teatro

Mattia Berto e il Teatro di Cittadinanza

Oltre il palcoscenico per raccontare e raccontarsi

Giuseppe Barbanti

Da una decina e più d'anni Mattia Berto porta avanti con continuità e passione il progetto del Teatro di Cittadinanza, un'esperienza collettiva che supera i confini del palcoscenico tradizionale per trasformare la città — le sue scuole, le piazze, i luoghi della quotidianità — in uno spazio vivo di narrazione, ascolto e scambio umano. Un teatro che nasce dalle persone e per le persone, capace di restituire voce alle comunità e ai territori. Un'esperienza nata a Venezia, dove è profondamente radicata tanto da diventare negli anni un palcoscenico diffuso e condiviso, da cui chi abita la città quotidianamente la osserva e racconta. Nato come attore e regista, Mattia Berto si è venuto affermando come tessitore di storie collettive, che narrano la vita delle comunità attraverso le voci di chi vi vive. Dove sta andando il Teatro di Cittadinanza? "Fondamentale è il consolidato rapporto con il Teatro Stabile del Veneto Teatro Nazionale, con cui anche nel 2025 siamo stati presenti a Venezia prima con un laboratorio dedicato al dialogo tra generazioni, che ha coinvolto attivamente anche le scuole culminando nella performance *Classe Viva* poi con un nuovo ciclo di incontri al Teatro Goldoni, intitolato *Tradimenti. Cittadini a confronto con le sorprese della vita.* Anche in questo caso, il lavoro ha trasformato improvvisazioni, scrittura scenica e momenti di condivisione in uno spettacolo finale presentato all'Ospedale San Raffaele Arcangelo, che ha coinvolto adulti, ragazzi e nuove fasce di pubblico. Sempre con lo Stabile siamo arrivati a Treviso dove il progetto ha visto la partecipazione di diversi cittadini in un percorso di racconto dei luoghi amati della città. Il lavoro si è tradotto in performance site-specific e in una significativa azione performativa su un autobus" E fuori dal Veneto? "L'anno scorso ha segnato anche l'approdo del Teatro di Cittadinanza in altri contesti geografici e culturali. A Roma, il progetto si è confrontato con la complessità del tessuto metropolitano, lavorando sul rapporto tra biografie individuali e memoria urbana. In Sardegna, invece, il percorso ha assunto una dimensione fortemente legata all'identità territoriale, al paesaggio e alle tradizioni, dando vita a un lavoro di ascolto profondo delle comunità e rafforzando la dimensione antropologica della ricerca" Quali ruoli riveste il cinema, la dimensione audiovisiva nella sua attività? "Proprio il linguaggio audiovisivo, ovvero la "mappatura sonora" di una città, esplorandone rumori, voci e memorie urbane è stato al centro del cortometraggio realizzato nell'ambito di un laboratorio in collaborazione con l'Associazione Italiana Persone Down (AIPD). In questo contesto il lavoro non si è, quindi, limitato alla pratica teatrale in senso stretto." Quale, quindi, anche in prospettiva, la sua visione del rapporto fra teatro e cinema? "«Il teatro e il cinema non sono mondi separati, ma linguaggi che si nutrono l'uno dell'altro. Il teatro mi insegna l'ascolto, la presenza, il valore irripetibile dell'incontro umano; il cinema mi offre uno sguardo diverso sul tempo, sulla memoria e sulla possibilità di fissare le storie. Quando questi due linguaggi si incontrano, nasce uno spazio di racconto più ampio, capace di parlare alle comunità in modo profondo e attuale». Quali, quindi, le conseguenze di Intrecciare cinema e teatro? "Anzitutto ampliare gli strumenti della narrazione senza perdere il cuore del processo: le persone. È in questo terreno di confine, tra la scena e l'immagine, tra il qui e ora del teatro e la durata del cinema, che si possono trovare nuove forme di espressione e nuovi orizzonti di senso, confermando la vocazione del Teatro di Cittadinanza come pratica artistica aperta, in dialogo costante con il presente. In Sardegna il Teatro di Cittadinanza collabora anche con il Festival LucidoSottile." Ritornerà a lavorare con attori professionisti? "In questi ultimi anni così complessi e di emergenza culturale e delle comunità mi sto muovendo in un'ottica inclusiva che mette insieme e rende protagonisti tutti i tipi di persone anche gli attori di mestiere. Il lavoro con i miei colleghi continua in un'ottica di scambi e relazioni tra poetiche. Il percorso artistico è un continuo rinnovarsi e ritrovarsi, lascio quindi la porta aperta anche a progetti di regia in senso più classico, unica condizione che guardino alla contemporaneità e alle emergenze del nostro tempo".

Mattia Berto

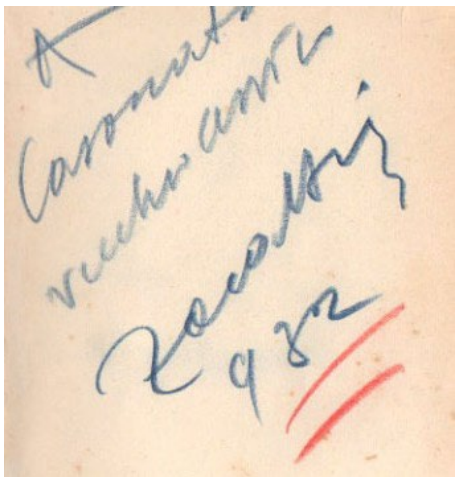
Giuseppe Barbanti

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #38

Il personaggio del mese: Cesare Zavattini

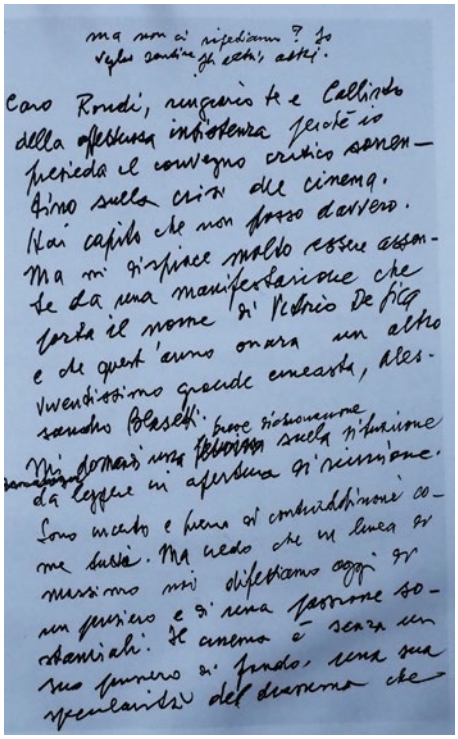
Barbara Taglioni

Uno dei più straordinari personaggi artistici e culturali dell'Italia del Novecento, Cesare Zavattini, intellettuale poliedrico, nasce il 20 settembre 1902 a Luzzara, paese sulle rive del fiume Po, in provincia di Reggio Emilia. Una terra con cui manterrà sempre un forte legame e che lo porterà in tutte le sue opere a valorizzare l'ordinario, la semplicità e la vita popolare. Il suo rapporto con il cinema incomincia all'età di 33 anni, quando firma il soggetto *Darò un milione* per la regia di Mario Camerini. In seguito collabora con Mario Bonnard e Alessandro Blasetti, prima di iniziare un lungo e prolifico sodalizio con il regista Vittorio De Sica, dando vita a una sorta di *rivoluzione dello sguardo*, che frutterà alcuni capolavori del neorealismo (*Sciuscià, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Umberto D.*). Tra le altre sue sceneggiature di rilievo, ricordiamo quelle per *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer, *Prima comunione* di Blasetti, *Bellissima* di Luchino Visconti e *Roma ore 11* di Giuseppe De Santis. L'avventura cinematografica si chiuderà nel 1982 con *La veritàaaa*. A quest'opera Zavattini affida il messaggio morale e poetico di tutta una vita: la prima ed unica opera in cui figura, oltre che soggettista e sceneggiatore, anche come regista e attore. Il suo stile si caratterizza per la padronanza di diversi linguaggi (scrittura, cinema, poesia, fumetti, pittura, teatro), associata ad una spiccata attitudine al rinnovamento e alla sperimentazione nelle diverse forme espressive. Con il suo inseparabile basco, era un uomo schivo, sognatore, grande e grosso, dalla voce stentorea e al tempo stesso dotato di grande sensibilità, umorista, poeta, giornalista, e teorico del pedinamento. La sua era un'intelligenza vivace, era allergico alla retorica e cercava la realtà nei dettagli quotidiani con la sua celebre *teoria del pedinamento*. Seguendo la vita degli uomini desiderava scoprirne l'essenza e creare storie autentiche, convinto che il cinema dovesse cogliere la vita nella sua immediatezza, ovvero l'inseguire un uomo per strada per rivelarne le vicende e l'anima, soffermandosi sui dettagli soprattutto dei *vinti*, protagonisti dolenti eppure forti dei suoi soggetti cinematografici, sostenendo la loro possibilità di opporsi alla miseria della vita ad essi assegnata, aggrappandosi a quegli aspetti invisibili, eppure meravigliosi, che la realtà è capace di offrire. Il suo umorismo particolarissimo e raffinato, la vitalità e una sottile malinconia, tipica delle nebbie della sua terra, le sue intuizioni geniali e la sua dirompente personalità sono state un apporto determinate alla storia della cultura italiana, un grosso impatto sui suoi contemporanei, ma hanno anche avuto una notevole influenza sugli autori delle generazioni successive. La sua urgenza comunicativa lo rendeva sempre pronto ad intervenire in prima persona anche nel dibattito culturale. La sua vita privata è intrecciata con la sua intensa attività creativa, focalizzata sulla famiglia, sulle sue radici emiliane e sul suo amore per la scrittura e per il cinema neorealista. In sintesi, Zavattini era un uomo intellettualmente acuto, ma con i piedi per terra, che lavorava di notte e dormiva la mattina, che parlava con voce altissima, che cercava la poesia e la verità nelle piccole cose e nella vita *normale*. La sua grafia ben caratterizzata racchiude un riuscito mix di azione e pensiero, un connubio ben articolato e non così comune (*tracce falliche e della funzione Pensiero*). Il campione esaminato è uno stralcio di una lettera tratto da un interessantissimo testo di Gian Luigi Rondi dal titolo T*utto il cinema in 100 (e più) Lettere* – Edizioni Sabinae. Lo spazio del foglio è occupato ampiamente, con protagonismo, dove il nero prevale, dove una forma piuttosto angolosa, in arcata, inclinata, ascendente, legata e personalizzata, non sempre chiara, con sopraelevazioni, si muove sul rigo in maniera dinamica. Ci racconta di un uomo vitale e deciso, desideroso di affermazione, capace di sviluppare idee, di ottimizzare l'azione e di instaurare contatti in un'ottica di costante miglioramento in concomitanza con un serpeggiante senso di insoddisfazione (*movimento dinamico*). Legato alle proprie origini, concreto, ambizioso, orgoglioso, a volte individualista e impaziente, a volte molto diretto, incapace di essere a suo agio se non nel rinnovamento continuo, era un uomo riservato, che sapeva percepire immediatamente la realtà circostante, che aveva cose da dire e da fare, che aveva sogni nel cassetto e guardava la realtà con ottimismo (*stretta di lettere, arcate, ascendente, legata, pences*). Sapeva cosa voleva e sapeva anche come ottenerla con efficace competenza e una giusta dose di prudenza (*progressiva, ovoidi, semi-angolosa, punto a trattino*). Intellettualmente sensibile, creativo e originale,



Firma di Zavattini

Cesare Zavattini (Luzzara, R.E. 1902 – Roma, 1989)



Lettera autografa di Cesare Zavattini

fiducioso nelle proprie capacità, Zavattini di fronte alle inevitabili difficoltà intensificava il proprio impegno, che inseguiva con disciplina a determinazione (*proteiforme, inclinata, personalizzata, sopraelevazioni, margine sinistro rigido, margine destro raggiunto, d lirica, t a laccio*). La sua Firma, generalmente anch'essa ascendente e formata quasi sempre dal solo cognome, con un gesto finale ondulato e a tuffo, segnala una forte appartenenza alla discendenza, alle radici, una funzionale distanza emotiva, forse una minore predisposizione al coinvolgimento affettivo, preferendo un approccio più distaccato a protezione della parte più delicata di sé. Pur desiderando lasciare il proprio segno Zavattini fa trasparire il proprio riserbo e il desiderio di uno spazio di sicurezza tra il proprio *Io interiore* e il prossimo. Se ne è andato nel 1989 all'età di 87 anni, lasciandoci un'eredità intellettuale straordinaria. *Finché gli occhi, le orecchie, le varie percezioni degli altri non sanno niente, allora quella morte non esiste, (la persona) resta viva, intatta, là in quella stanza remota della casa* (da *Il vizio di parlare a me stessa*, edito da Einaudi,Goliarda Sapienza in un'intervista a Zavattini).

Barbara Taglioni

San Valentino tra storia, letteratura e società

Maria Rosaria Perilli

La ricorrenza di San Valentino, celebrata il 14 febbraio, costituisce un esempio significativo di come una figura storica e religiosa possa trasformarsi nel tempo in un simbolo culturale condiviso, ma, in realtà, non sono in molti a sapere perché proprio in quel giorno gli innamorati si scambino cuori, cioccolatini e bigliettini. Bene, c'è un collegamento fra storia e leggenda, anzi, leggende, in quanto diverse. Nel 496 d.C., papa Gelasio I cercò di metter fine al rito pagano per la fertilità, celebrato fin dal IV secolo a.C. attraverso omaggi al dio Lupercus che si svolgevano ogni 15 febbraio ed erano detti "Lupercalia", festività caratterizzate da rituali sfrenati, tra cui giovani nudi che frustavano simbolicamente le matrone romane per garantire loro fecondità e prosperità. Ritenendoli contrari alla morale cristiana, Gelasio trovò così un vescovo martirizzato circa duecento anni prima a Roma, esattamente il 14 febbraio del 270 d.C. per ordine dell'imperatore Aureliano (anche se studi più recenti tendono a spostare la data della morte intorno alla metà del IV secolo) e lo proclamò patrono degli innamorati: il suo nome era Valentino di Interamna (ora Terni). Di lui, la prima traccia compare nel *Martyrologium Hieronymianum*, il più antico elenco di martiri cristiani, attribuito a San Gerolamo, ma le narrazioni su questa figura riguardano, per iniziare, la cosiddetta rosa della conciliazione, a cui credono gli americani e che vede un San Valentino "pacificatore". Pare infatti che un giorno, udendo litigare due fidanzati fuori dal suo giardino, il vescovo andò loro incontro sorridendo e con una rosa in mano (ecco svelata la tradizione di regalare rose a San Valentino) e a questo gesto l'armonia fra i due giovani ritornò. Non solo, la storia si diffuse e pellegrini provenienti da ogni dove cominciarono a recarsi a Terni il 14 di ogni mese. L'altra narrazione riguarda il matrimonio tra la giovane cristiana Serapia e il centurione romano Sabino, unione che pare divenne proprio la causa del martirio del santo. Passeggiando per le vie della città di Interamna, Sabino incontrò la ragazza e se ne innamorò follemente. Ricambiato nel sentimento non indugiò e la chiese in sposa ai genitori di lei, ma ricevette un secco rifiuto a causa della differenza di religione. Per superare questo ostacolo, Serapia suggerì al suo amato di andare dal loro vescovo Valentino per avvicinarsi alla religione della sua famiglia e ricevere il battesimo, cosa che Sabino fece in nome del suo amore. Purtroppo, proprio mentre si preparavano i festeggiamenti per quel battesimo e le future nozze, Serapia si ammalò di tisi. Valentino fu chiamato al capezzale della ragazza ormai moribonda e Sabino lo supplicò affinché non fosse separato dalla sua amata. Il vescovo battezzò il giovane, lo unì in matrimonio con Serapia, e mentre levava le mani al cielo per la benedizione, un sonno beatificatore avvolse quei due cuori per l'eternità. Al di là della precisione storica, il valore simbolico della vicenda risiede nell'idea di un amore vissuto come scelta consapevole e come atto di resistenza nei confronti del potere. Ma ci sono ancora due affascinanti leggende che vedono naturalmente protagonista ancora Valentino e riguardano la tradizione relativa allo scambio di biglietti e regali. La prima narra che il vescovo compì il miracolo di ridare la vista alla figlia cieca del suo carceriere. A quest'ultima il santo scrisse un biglietto che recitava: "Dal tuo Valentino". L'altra leggenda racconta che il vescovo lasciava i bambini liberi di giocare nel suo giardino – dove allevava piccioni viaggiatori – e ogni sera, quando i piccoli andavano via, regalava loro un fiore da portare a casa. Un giorno, però, san Valentino venne messo in prigione e quando i ragazzini andarono al giardino, trovarono il cancello chiuso. Non sapendo cosa fosse successo rimasero perplessi e tristi, così due dei piccioni viaggiatori si mossero per cercare il loro padrone. Trovatolo, si posarono sulle sbarre della sua finestra e presero a tubare. Valentino li riconobbe e legò al collo di uno un sacchetto fatto a cuoricino con dentro un biglietto e, al collo dell'altro, una chiave. Al loro ritorno, i piccioni furono accolti con grande gioia. I bimbi presero subito la chiave, aprirono il cancello e, appena nel giardino, lessero il biglietto. Cosa c'era scritto? "A tutti i bambini che amo, dal vostro Valentino". Nel corso dei secoli, la celebrazione di San Valentino ha però progressivamente perso la sua dimensione religiosa per assumere una connotazione prevalentemente laica. A partire dal Medioevo, la letteratura contribuisce a codificare l'amore secondo modelli ideali, come quello cortese, in cui il sentimento è associato alla fedeltà, al sacrificio e alla dedizione. Un contributo rilevante alla diffusione del legame tra San Valentino e l'amore proviene da alcuni importanti autori della letteratura europea, soprattutto allo scrittore medievale Geoffrey Chaucer che nel suo poema *The Parliament of Fowls* (Il Parlamento degli Uccelli), scritto alla fine del 1300, associa San Valentino a Cupido e all'Amor cortese, consolidando così la sua fama di patrono degli innamorati, mentre in età moderna autori come Alexander Pope utilizzano la ricorrenza per osservare in modo critico le convenzioni sociali legate ai rapporti sentimentali.

"Lupercalia" (Ca. 1635) di Andrea Camassei, Olio su tela, Museo Nazionale del Prado. Madrid

"San Valentino benedice una coppia di sposi", XX secolo – Illustrazione devozionale di Richard L. Greene

Nella contemporaneità, San Valentino appare frequentemente associato a una dimensione commerciale, nella quale l'amore viene semplificato e ridotto a gesti rituali, fenomeno che evidenzia una distanza rispetto alla rappresentazione letteraria tradizionale. Secondo un'indagine, ogni anno vengono spediti circa 145 milioni di biglietti di San Valentino in tutto il mondo, rendendola la seconda festa con il maggior numero di cartoline scambiate dopo il Natale, e si stima che quest'anno oltre 6 milioni di italiani sceglieranno di festeggiare San Valentino a cena fuori, approfittando della vasta offerta dei 133mila ristoranti presenti nel Paese. Secondo Fipe, la spesa complessiva supererà i 330 milioni di euro, con un costo medio di oltre 50 euro a persona. Fra l'altro la ricorrenza cadrà di sabato, nel pieno del week end, e ciò incentiverà un'affluenza maggiore del solito. Senza contare quanti sceglieranno di concedersi un breve soggiorno romantico in borghi suggestivi, località di montagna, città d'arte. In tale quadro, i dati sulla diffusione dei biglietti augurali, sull'elevata partecipazione alle celebrazioni commerciali e sull'impatto economico della ricorrenza confermano come San Valentino, pur mantenendo un impianto tradizionale legato al sentimento amoroso, sia oggi anche il riflesso di una società che tende a tradurre il sentimento in consumo, esperienza e ritualità collettiva, trasformando una festa nata da una leggenda religiosa e letteraria in un fenomeno culturale complesso, nel quale dimensione affettiva, pratiche sociali e dinamiche economiche risultano strettamente intrecciate.

Maria Rosaria Perilli

Festival

Raccontare il passato, interrogare il presente. Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico, edizione 2025

Alessandra Cilio

Tra il 2 e il 7 dicembre, tra Catania e Licodia Eubea, il Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico ha attraversato la sua quindicesima edizione, confermando una vocazione ormai ben definita: interrogare il patrimonio culturale non come materia da conservare inerte, ma come campo problematico di narrazione, conflitto e trasmissione. Il tema scelto, quello dell'"ombra", ha funzionato come dispositivo interpretativo capace di accogliere memorie rimosse e identità marginali, ma anche di riflettere sulle forme attraverso cui il cinema tenta di renderle dicibili e condivisibili.

La scelta di articolare il festival su una doppia sede non ha risposto a un'esigenza puramente organizzativa, bensì a una precisa opzione culturale. Da un lato Catania, con il suo contesto urbano e universitario; dall'altro Licodia Eubea, luogo in cui il festival continua a radicarsi come pratica collettiva e territoriale. È in questo attraversamento costante tra centro e periferia che si iscrive il senso complessivo della manifestazione, sostenuta da una rete articolata di partnership istituzionali e culturali. Il contributo della Sicilia Film Commission e quello del Comune di Licodia Eubea hanno rafforzato il legame tra produzione audiovisiva e territorio; quello del Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Catania ha garantito un solido ancoraggio scientifico e formativo; la collaborazione con la cooperativa PASSO In Segni ha ribadito l'attenzione del festival ai temi dell'accessibilità e dell'inclusione, estendendo la riflessione sul patrimonio anche alle modalità della sua fruizione.

Il programma cinematografico ha restituito con particolare evidenza la pluralità di traiettorie che attraversano oggi il cinema del reale. Le opere selezionate – trentuno tra prime regionali, nazionali e assolute, provenienti da contesti geografici e culturali differenti – hanno messo in relazione passato e presente non come ambiti separati, ma come superfici permeabili, in cui il tempo storico si stratifica nelle esperienze individuali, nei rituali collettivi, nelle pratiche del lavoro e della memoria.

In questo quadro si colloca *Army of Lovers* di Lefteris Charitos (Grecia, 2025), che ha riportato al centro del discorso cinematografico la vicenda a lungo rimossa del Battaglione Sacro di Tebe, esercito d'élite costituito da centocinquanta coppie di amanti e attivo nel IV secolo a.C. Il film lavora sulla rilettura di una storia antica non solo cancellata dal tempo, ma attivamente occultata da una rimozione culturale che ha reso indicibile il legame affettivo tra i soldati. L'originalità del soggetto si accompagna a una messa in scena di grande rigore formale, sostenuta da un apparato visivo raffinato e da una fotografia elegante, che restituiscono alla vicenda una forte potenza simbolica. Attraverso un linguaggio cinematografico contemporaneo, il film interroga la costruzione della maschilità, il rapporto tra affetto e istituzioni militari e, più in profondità, il modo in cui le società selezionano ciò che può essere tramandato e ciò che viene invece espulso dalla memoria collettiva.

Su un piano diverso ma profondamente complementare si è mosso *Io non dimentico* di Antonello Murgia Pisano (Italia, 2025), che affronta in modo diretto il tema delle persecuzioni subite da persone non conformi a un orientamento sessuale binario. Il film restituisce voce e dignità a vite marginalizzate e a morti la cui stessa fine è stata spesso mistificata o considerata di minor valore, mettendo in discussione la gerarchia implicita che distingue tra esistenze degne di memoria e altre destinate all'oblio. Il "non dimenticare" evocato dal titolo si configura come un atto politico e civile, un gesto di resistenza che interroga il modo stesso in cui la storia viene costruita e trasmessa. Letti in dialogo, *Army of Lovers* e *Io non dimentico* mostrano come il cinema possa farsi strumento di visibilità e di riconoscimento, capace di mettere in crisi i dispositivi della rimozione e di restituire centralità a corpi, affetti e identità a lungo marginalizzati.

Catania. La produttrice cinematografica Donatella Palermo assieme ai direttori artistici del festival, Alessandra Cilio e Lorenzo Daniele

Licodia Eubea. I musicisti Giuseppe Severini e Marilena Lanzafame durante il cine-concerto "Mirabilia. Oltre l'ordinario"

Di segno diverso, ma altrettanto incisivo, *Berg der Steine. Ausgrabungen auf dem Monte Iato – Monte Iato. La storia di uno scavo* di Andreas Elsener (Svizzera, 2025) costruisce un racconto che affonda nella durata. Il film ripercorre oltre cinquant'anni di scavi sul sito di Monte Iato, seguendo il lavoro avviato nel 1971 dall'Istituto Archeologico dell'Università di Zurigo. Il dialogo tra materiali d'archivio in super 8 e riprese contemporanee restituisce la continuità di una ricerca che, con costanza, ha riportato alla luce un'intera città antica. Il racconto dello scavo si intreccia con quello di San Cipirello, il paese ai piedi del monte che da decenni ospita la missione archeologica. Gli abitanti del luogo, impiegati nei lavori di scavo per lunghi periodi, diventano parte integrante del film: lo scavo emerge così non solo come pratica scientifica, ma come esperienza umana e sociale, fondata su un equilibrio delicato tra ricerca, territorio e vita quotidiana.

Se il racconto su Monte Iato colpisce per il suo radicamento nel reale, *Anime galleggianti* di Maria Giménez Cavallo (Italia–USA, 2024) si apre invece a una dimensione dichiaratamente fantastica. Il film nasce da una contaminazione esplicita tra mitologia classica, tradizioni popolari sarde ed elementi di etnografia, assumendo *Le Metamorfosi* di Ovidio come testo sorgivo non da adattare, ma da far risuonare nel presente. Articolato in capitoli, ciascuno ispirato a episodi e figure del poema

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ovidiano, il film oscilla costantemente tra realismo e invenzione, lasciando che il mito affiori attraverso danze, musiche, rituali e residui culturali ancora vivi nei territori attraversati. Dal punto di vista formale, *Anime galleggianti* rinuncia a una progressione narrativa tradizionale per costruire una continuità temporale in cui il sacro assume una dimensione quasi pagana, mai del tutto separata dalla quotidianità. Centrale è il tema della trasmissione: il film interroga il modo in cui miti e leggende continuano a vivere attraverso il tramandarsi delle tradizioni, generando un senso di appartenenza che resiste alla distanza cronologica.

La Festa. The Mystery Play di Manuel Gutiérrez Aragón e Pablo Mas Serrano (Spagna, 2025) si è imposta come una delle opere più dense e stratificate presentate al festival, capace di incarnare in modo esemplare il tema di questa edizione: l'ombra come spazio di sopravvivenza del senso, come zona in cui il passato continua a vivere nel presente attraverso il gesto collettivo. Il film è ambientato a Elche, nella regione di Alicante, durante la rappresentazione del *Misteri d'Elx*, sacra rappresentazione medievale che da secoli coinvolge l'intera comunità cittadina. Ciò che interessa ai registi non è la descrizione etnografica del rito, bensì la sua funzione vitale. *La Festa* racconta un patrimonio che non esiste senza la partecipazione attiva di chi lo custodisce: la tradizione non è fissata, ma continuamente rigenerata dall'impegno corale di una comunità che si riconosce nel rito. Dal punto di vista cinematografico, il film adotta una messa in scena di grande rigore. La macchina da presa si muove con discrezione all'interno dello spazio rituale, alternando campi lunghi corali a primi piani che isolano gesti, sguardi, dettagli corporei. Il montaggio costruisce una progressione che segue il tempo della preparazione, dell'attesa e infine della rappresentazione, restituendo allo spettatore la percezione di un evento che non è spettacolo, ma atto condiviso. Gutiérrez Aragón riesce così a trasformare il rito in cinema del presente, senza musealizzarlo. Non è un caso: l'autore, Orso d'Argento al Festival di Berlino, ha sempre lavorato su forme narrative in cui la memoria collettiva e l'identità culturale si intrecciano con le tensioni del contemporaneo. In *La Festa*, questa poetica raggiunge una particolare maturità: il film rifiuta ogni tentazione folklorica e costruisce invece un racconto in cui il sacro si manifesta come pratica quotidiana, come responsabilità condivisa. È un film che parla di patrimonio vivo, ma anche di resistenza culturale.

Fuori concorso, *Sotto le nuvole* di Gianfranco Rosi (Italia, 2025) ha rappresentato uno dei momenti più intensi dell'intera manifestazione. Girato nell'arco di tre anni alle pendici del Vesuvio, il film segna una fase di apparente rarefazione formale rispetto a *Notturno*, pur mantenendo una costruzione dell'immagine estremamente consapevole. Il paesaggio vesuviano diventa spazio di smarrimento e rivelazione, luogo instabile in cui il presente sembra continuamente slittare verso una dimensione ulteriore. Il confronto con la produttrice Donatella Palermo ha arricchito la proiezione, aprendo una riflessione sulle condizioni e sulle responsabilità del fare cinema indipendente oggi.

Licodia Eubea. Partecipazione del pubblico al dialogo culturale durante gli Incontri con l'Antico

Sempre fuori concorso, nella sezione dedicata al cinema siciliano, *La bocca dell'anima* di Giuseppe Carleo (Italia, 2024) restituisce una Sicilia sottratta a ogni naturalismo descrittivo. Attraverso una narrazione visionaria e un uso calibrato della parola e del silenzio, il film lavora sulla memoria collettiva come materia inquieta, in cui sacro, tradizione e dimensione magica si intrecciano senza mai risolversi in immagini pacificate.

Accanto alle proiezioni, il festival ha proposto laboratori per le scuole, visite guidate nel segno dello storytelling territoriale ed eventi collaterali come *Mirabilia. Oltre l'ordinario*, che ha messo in relazione cinema muto, musica dal vivo e sperimentazione sonora. Il *Laboratorio del Gusto*, curato dall'associazione Strade degli Iblei in collaborazione con Slow Food Catania, ha ampliato ulteriormente il discorso sul patrimonio, affrontando il tema dell'alimentazione come pratica culturale consapevole, radicata nei territori e nelle filiere produttive.

In questo contesto si sono inseriti gli *Incontri con l'Antico*. Santino Alessandro Cugno ha ripercorso la genesi della graphic novel *Demetriade, la Gens Anicia e la Via Latina*, soffermandosi sul fumetto come linguaggio capace di coniugare rigore storico e accessibilità narrativa. Maurizio Bettini, presentando *Arrogante umanità. Miti classici e riscaldamento globale*, ha offerto una riflessione di stringente attualità, mostrando come i miti antichi abbiano già elaborato racconti sulle conseguenze dell'arroganza umana nei confronti della natura.

Una tavola della graphic novel "Demetriade, la Gens Anicia e la Via Latina

Lo staff del Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico

Il percorso si è concluso con l'assegnazione dei premi. Il *Premio Antonino Di Vita*, destinato a chi abbia speso la propria attività nella promozione della conoscenza dei beni culturali, è stato attribuito a Maurizio Bettini per il valore scientifico e civile di un lavoro capace di restituire il mondo antico come strumento critico per leggere il presente. Il *Premio ArcheoVisiva*, assegnato da una giuria internazionale all'opera che meglio coniuga correttezza scientifica, forza narrativa e qualità cinematografica, è andato a *Army of Lovers* di Lefteris Charitos. Il nuovo Premio Studenti UniCT, attribuito da una giuria di studenti universitari al migliore cortometraggio, è andato a Mary Lefkowitz. Women in Ancient Greece di Nikos Dayandas. Il *Premio del Pubblico* ha infine riconosciuto *La Festa. The Mystery Play* come film più gradito dagli spettatori, confermando la capacità dell'opera di restituire il patrimonio come esperienza condivisa e viva.

Con questa quindicesima edizione, il Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico ha ribadito la propria identità di laboratorio culturale aperto, in cui il cinema diventa strumento di conoscenza e di responsabilità civile. Tra Catania e Licodia Eubea, il festival continua a muoversi in quello spazio liminale in cui l'ombra non è semplice assenza di luce, ma condizione necessaria per comprendere la profondità del nostro rapporto con il tempo e con la memoria.

Alessandra Cilio

* Le foto del servizio sono di Roberto Greco

www.rassegnalicodia.it/

Diari di Cineclub media partner

Antonio Pietrangeli, intimamente moderno

Roberto Lasagna

È un impegno inesausto quello che anima Antonio Pietrangeli, nato a Roma il 19 gennaio 1919 e morto a Gaeta il 12 luglio 1968. Le storie del cinema non dimenticano di marcare la scarsa attenzione che la critica rivolse ai suoi film - spiazzata dal successo commerciale che li accolse, diffidente nei riguardi dell'atteggiamento impudente di un cineasta, ex critico, intellettuale impegnato divenuto autore "d'occasione" della commedia italiana - ma ugualmente non possono fare a meno di evidenziare il Pietrangeli notevole ritrattista femminile, l'osservatore attento dei non facili cammini di emancipazione delle donne (e della loro disillusione) al cospetto dei cambiamenti socioeconomici durante l'Italia del miracolo economico. Il cinema di Pietrangeli è popolato soprattutto di giovani donne, non di rado sole, di cui scorgiamo i desideri e le frustrazioni, la sottile disperazione venata di malinconia che la musica d'epoca, i flashback e una struttura narrativa volutamente frammentaria rendono parte di un'esplorazione innovativa tra le pieghe della psicologia in uno dei percorsi d'autore più singolari, sottovalutati e invece stimolanti del nostro cinema.

Antonio Pietrangeli (Roma, 1919 – Gaeta,1968)

Prima di divenire regista, Pietrangeli, laureato in medicina come Dino Risi, è uno scrittore, ovverosia un critico e uno sceneggiatore. Il suo acume si focalizza in un lavoro in cui emerge una visione complessa secondo la quale il cinema deve manifestare (e sollecitare) un interesse sociale, morale, politico. Tra i conflitti mondiali e l'immediato dopoguerra, Pietrangeli è un giovane intellettuale che recensisce giovanissimi articoli per "Bianco e nero", "Cinema" e "Star", dedicandosi con fervore alle evoluzioni della corrente neorealista. È un critico consapevole del suo ruolo nonché dell'importanza, per l'estensore di recensioni e saggi, di una cultura vasta che contempli tra i suoi campi d'interesse l'intento di rendere più avvertita la ricezione del film da parte dello spettatore, così da farne maturare la coscienza critica ma anche per far comprendere e ragionare meglio su come i film influiscano sul pensiero, sulla vita, sulle abitudini e i gusti, sui valori e la cultura.

Pietrangeli non fu il solo della sua generazione a passare dalla critica cinematografica al lavoro sul film e ai set - basti pensare agli illustri colleghi Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni o Gianni Puccini – ma di tutti i registi italiani fu quello che più schiettamente sembrò animato da una sensibilità lucida e disinibita, il difensore di una finezza estetica vicina al gusto della Nouvelle Vague che lo portò a coltivare l'attitudine per un racconto capace di flirtare con i bisogni "commerciali" nel proposito di un rinnovamento che voleva il cinema popolare ma in grado di sottrarsi alle semplificazioni e alle etichette.

Pietrangeli fu segretario di edizione per Luigi Chiarini (*Via delle Cinque Lune*, 1942), aiuto regista (con Giuseppe De Santis) per Luchino Visconti e contribuì alla revisione dei dialoghi di *Ossessione* (1943) fino ad essere incluso tra gli sceneggiatori di quello che non soltanto si rivelò il film precursore del neorealismo cinematografico ma divenne altresì un titolo emblematico della modernità del suo autore, in grado di anticipare tendenze e dare espressione a un universo personale. Il contributo di Pietrangeli al cinema, il suo apprendistato prima della nascita di un nuovo regista, fu dunque di primissimo piano, e lo vide coinvolto anche nel commento del documentario *La nostra guerra* (1945) di Alberto Lattuada e in quello per *La terra trema* (1948) di Visconti, film quest'ultimo grazie al quale il pubblico comune poteva sentirsi rappresentato – nonostante i magri incassi che non permisero di coprire nemmeno metà del budget iniziale speso per portare sullo schermo "I Malavoglia" di Giovanni Verga. Divenuto il primo Presidente della Federazione Italiana Circoli del cinema nel 1947, Pietrangeli offrì quindi il suo contributo fondamentale come sceneggiatore, lavorando con Pietro Germi (*Gioventù perduta*, 1948), Alessandro Blasetti (*Fabiola*, 1949), Alberto Lattuada (*Senza pietà*, 1948), Willliam Dieterle (*Vulcano*, 1950), Mario Camerini (*Due mogli son troppe*, 1951). In questo campo egli diede vita a due grandi collaborazioni, rispettivamente con Gianni Franciolini e Roberto Rossellini. Con Franciolini, Antonio Pietrangeli scrisse: *Amanti senza amore* (1948), *Anselmo ha fretta* (conosciuto anche con il titolo *La sposa non può attendere*, 1949), *Ultimo incontro* (1951), *Il mondo le condanna*. Mentre l'altra collaborazione di grande rilievo, quella con Roberto Rossellini, vide Pietrangeli impegnato per le sceneggiature di Europa '51 (1952), *Dov'è la libertà...?* (1954) e *Viaggio in Italia* (1954). Soprattutto quest'ultimo film, non a caso il più amato dai registi della Nouvelle Vague, avrebbe testimoniato il passaggio del cinema verso una modernità che gli intellettuali francesi stavano sperimentando in un clima di affermazione di

segue a pag. successiva

"Adua e le compagne" (1960)

segue da pag. precedente

istanze di rinnovamento formale ed estetico. In una simile prospettiva, va detto che Pietrangeli maturò una sensibilità e un gusto decisamente personali, che permisero al giovane autore di affinare quella capacità di racconto che le sue regie avrebbero portato presto in scena. In esse non vi sarebbe stato posto per la retorica dell'eroe e tantomeno per l'indulgenza, rivelandosi presto un'attenzione per personaggi che sono racconti di vita vera, testimonianze di scorci esistenziali avvicinati senza alcun compiacimento.

"Il magnifico cornuto" (1964)

Il disegno di solitudine che accerchia i volti del cinema di Antonio Pietrangeli trova, con il sostegno di sceneggiature di ferro, un registro profondamente proficuo che nobilita un'attitudine ironica al limite del grottesco modulata in indagini sulla dimensione alienante vissuta dalle protagoniste, donne catapultate in nuovi contesti e paesaggi del disadattamento: dal paesello alla metropoli spossessante (*Il sole negli occhi*), dalla chiusura delle case di tolleranza all'ipotesi dell'autonomia economica in tempi di apparente emancipazione (*Adua e le compagne*), dalle stanze in affitto agli innumerevoli set di un'identità frammentata e "nomade" (*Io la conoscevo bene*), le forme della commedia si accompagnano al genere drammatico mentre si rende percepibile una dimensione di alienazione nel tentativo della donna di andare incontro a un modello di modernità che sfugge. La solitudine si innesta in una rappresentazione dell'Italia in cui gli ambienti, spesso desolanti, fanno il paio con le strettoie esistenziali che si prospettano alle protagoniste, né eroine né antieroine ma figure segnate, per via di drammi e delusioni, da una forte amarezza e bisognose di fuggire dalle gabbie del disagio e del silenzio.

Il bell'esordio dietro la macchina da presa, *Il sole negli occhi* (1953), racconta di una cameriera, Celestina, venuta dalla campagna per Roma. Pietrangeli rende omaggio al grande cinema neorealista, declinato in chiave "rosa", con un ritratto di una giovane servetta che una volta raggiunta la città si ritrova incinta e sola, schiacciata da un'urbanizzazione che esemplifica l'inaridimento dei rapporti e lo sfruttamento socioeconomico in atto. Ed è già un approccio sorvegliato che riesce a dare spessore ai personaggi, ovverosia attento all'analisi sociale, a quella geografia esistenziale che vedrà la giovane ritrovarsi come tante della sua generazione a vivere l'inglobamento in un nuovo ordine di asservimento.

Dopo l'episodio *Girandola 1910* del film a episodi *Amori di mezzo secolo* (1954) co-diretto assieme a Glauco Pellegrini, Mario Chiari, Pietro Germi e Roberto Rossellini, Pietrangeli si discosta nettamente dal "neorealismo rosa", per offrire una visione graffiante degli anni Cinquanta in cui alla donna è lasciato un ruolo secondario, perché è l'uomo a decidere. Il protagonista de *Lo scapolo* (1955), un Alberto Sordi amante delle belle donne e della vita, alla fine dovrà cedere, in questa sorta di antefatto della commedia all'italiana in cui l'attore (e il regista) frequentano con comicità le note della tragedia, generando, nel cinema d'intrattenimento dell'epoca, un'imprevista anomalia, caratterizzata dall'attenzione per la solitudine del personaggio del ragionier Paolo Anselmi. Il quale, interpretato da un Alberto Sordi che negli anni tra il 1953 e il 1955 aveva girato decine di film prettamente comici edificando una popolarità rimasta intatta per decenni a venire, nella visione di Pietrangeli diventa un personaggio di maggior spessore sotto il profilo umano, a cui contribuisce una sceneggiatura in cui è al lavoro la coppia Scola e Maccari. Si tratta di un progetto cinematografico d'occasione per Pietrangeli il quale, abituato alle proposte che gli arrivano e ai cambi di rotta, vi aderisce nel ritratto di un ragioniere "sciupafemmine", devoto a un'ideologia edonistica e perennemente in fuga all'idea di una vita matrimoniale. Il personaggio conserva un tratto anarchico seppure non demolitore, si mostra ribelle alla codificazione di zitellaggio appiccicata a chi, durante gli anni Cinquanta e nel belpaese cattolico, si ritrova quarantenne non sposato. Il regista, il quale si occupa personalmente del soggetto, muta il contesto estetico in cui è abitualmente collocato Sordi, regalando un film originale e sentito che pur conservando alcune smorfie e tic dell'interprete restituisce visibilità al mondo interiore del personaggio, un uomo con cui finiamo per empatizzare, a cui non sono estranee solitudine e malinconia, evocate sin dalla sequenza d'apertura ad un pranzo di nozze dove ai convitati sembrano interessare unicamente considerazioni di carattere economico e mondano. Tutt'intorno a Paolo sembra regnare il disinteresse umano, si fanno i conti in tasca agli sposi e le previsioni attorno a una felicità coniugale non sono rosee. Diviene comprensibile solidarizzare con alcuni atteggiamenti del protagonista, il quale continua a giocare con la vita lottando con le unghie e con i denti contro il tempo che passa. Certo Paolo non è un rivoluzionario, perché le ragioni che lo portano a rifiutare la cristallizzazione della sua vita in una vicenda matrimoniale senza sussulti sono a loro volta immerse in una filosofia di totale disimpegno. Eppure, questo infantilismo non viene castigato da una risata cattiva, come succederà nel cinema di Dino Risi. Pietrangeli è interessato a una visione esistenziale e sociologica, e il personaggio si rivela con pregnante ambiguità. Paolo è un uomo che non sa allinearsi con i ritmi biologici e con l'universo che lo circonda, ma sconta la disillusione della perdita dell'amicizia, della gioia, finendo per voltare le spalle alla sua stessa vita di scapolo, ma non perché la senta come una sua scelta, ma perché a quel punto non fa più differenza, le condizioni per vivere la libertà sono svanite. E con tempi dilatati, lontano dalla risata facile e abbondante, il personaggio si ritrova sovente solo in scena, parla tra sé e sé, percepisce che il tempo scorre e tutt'intorno le certezze vacillano, come l'amico

segue a pag. successiva

"Io la conoscevo bene" (1965)

segue da pag. precedente

che ha rimpiazzato Paolo con una persona più giovane quando, insieme, avrebbero dovuto uscire in compagnia di donne. La rinuncia di Paolo alla vita da scapolo lascia percepire quel senso di alienazione che accompagna i personaggi di Pietrangeli, e come la protagonista de *Il sole negli occhi* anche Paolo se n'è andato dalla campagna alla volta di Roma e nell'incontro con la vita cittadina si è lasciato ammaliare da una seduttività che si rivela vacua e lo lascia vuoto.

Con una coerenza che possiamo scorgere ripercorrendo per intero l'opera cinematografica di Antonio Pietrangeli, i personaggi si ritrovano ad aderire a un contesto di commedia di costume, ma all'autore interessa far riflettere sottolineando un senso di umano disagio, più che far ridere. Il vuoto esistenziale si rinnova anticipando, con le divagazioni edonistiche del ragionier Paolo, quelle felliniane de *La dolce vita* (1960), mentre in Pietrangeli si scorge la predilezione per un racconto frammentato in cui le accensioni di memoria definiscono la complessità di un'umanità enigmatica e attraversata da inquietudini.

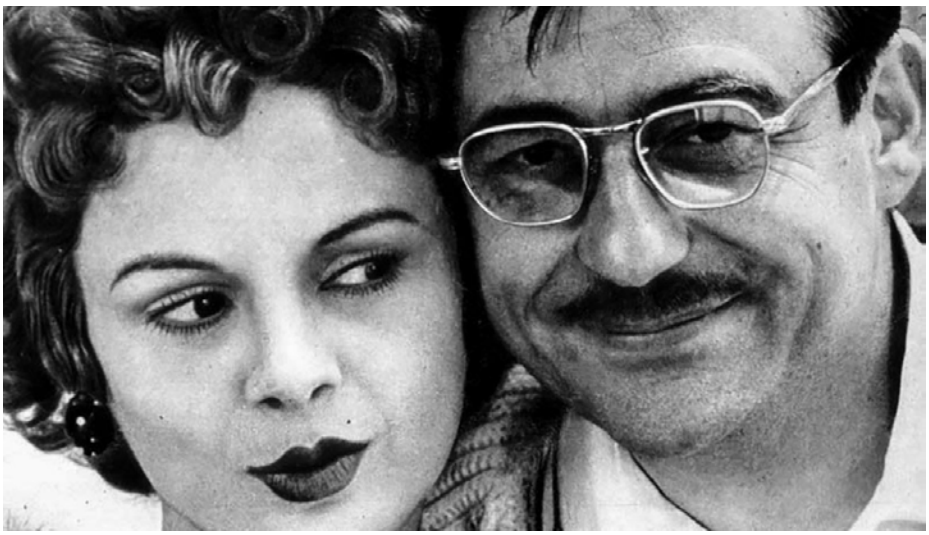
La modernità di sguardo conduce a ritratti di persone sole, non solo donne ma anche uomini, come il romano Adolfo in trasferta della bella emiliana Pina ne *La visita* (1964); espressioni di un'umanità lacerata, nei cui echi universali si scorgono ossessioni (la gelosia di Andrea Artusi ne *Il magnifico cornuto*), inquietudini impenetrabili (*Io la conoscevo bene*), bisogni e desideri di cui la società del Boom non garantisce il soddisfacimento anzi ricacciando chi cerca di emanciparsi in una vertigine di smarrimento e ingiustizie (*Adua e le compagne*). Il cinema dei ritratti e degli attraversamenti geo-esistenziali prosegue con *Souvenir d'Italie* (1957), in cui Pietrangeli si mette nuovamente alla prova con la commedia e il film corale (ritrova Sordi, assieme a Vittorio De Sica e Massimo Girotti), ma è poi soprattutto con *Nata di marzo* (1958) che il cineasta ha modo di scandagliare la coppia borghese, qui in un'ambientazione milanese al cui centro troviamo la vicenda di una giovane donna viziata

"La parmigiana" (1963)

e capricciosa. Stile e lirismo si innervano in quella straordinaria pagina di cinema che porta il titolo di *Adua e le compagne* (1960), dove la storia di quattro prostitute a seguito della chiusura delle case di tolleranza è motivo di un'accorata denuncia all'ipocrisia borghese e a un sistema che non mette le donne sfruttate nella condizione di farcela da sole. Per Pietrangeli si tratta di una intensa riuscita, dove il sogno di queste donne che si ritrovano a condividere l'esperienza della trattoria fuori porta risuona come una promessa destinata a infrangersi contro la prepotenza di un sistema sociale che non tutela chi sceglie di cambiare vita. Quella trattoria rappresenta una sorta di miraggio che porta dritto alla fiaba di *Fantasmi a Roma* (1961), commedia surrealista di grande originalità, deliziosa rappresentazione di una Capitale descritta con bonaria malignità in cui scorrono i molti vizi e le rare virtù, sguardo satirico in cui i fantasmi che si aggirano tra le notti capitoline sono i volti di un cinema "stratificato", animato da un rapporto costante con la memoria, politico nella polifonia delle sue prospettive (da quella proletaria de *Il sole negli occhi* a quella amaramente progressista di *Adua e le compagne*). Sempre al fianco di Maccari e Scola (e in *Fantasmi a Roma* anche di Ennio Flaiano), Pietrangeli si porta verso territori che in pieno dominio del cinema realista finiscono facilmente incompresi o relegati al margine, ma anche in questo caso il regista realizza un film splendido sin dalla fotografia di Giuseppe Rotunno, dove l'estetica regala i colori vividi e intensi del mondo dei vivi e quelli, esangui e di porcellana, del mondo degli spirati.

La forza espressiva si rinnova con *La parmigiana* (1963), tratto dal romanzo di B. Piatti, nuovo ritratto di donna che unisce innocenza e spregiudicatezza e formula un'unità di stile che eleva la sua eleganza ritraendo con intensità struggente l'indole spontanea della protagonista, la quale abita con lo zio prete in una chiesa, seduce un seminarista e viaggia per la penisola accompagnandosi a diversi uomini ma non potrà fare a meno di patire l'atteggiamento spregiudicato e meschino di individui maschi opportunisti. Attualissimo ed esemplare, il film prelude ai film a venire, caratterizzati da una visione disincantata che mette al centro figure femminili in una diversità di scenari, dalle città ai luoghi di mare, in cui Pietrangeli, antropologo sottile, restituisce una rappresentazione fuori dalla cartolina dell'Italia degli anni Sessanta, utilizzando prevalentemente una struttura narrativa composta di flashback. Come ne *La visita* (1964), tra i migliori film italiani dell'epoca, dove la chiusura mentale e i pregiudizi di un commesso di libreria romano in visita di una donna di provincia si accordano alla chimica delle ossessioni del protagonista de *Il magnifico cornuto* (1964), perseguitato dal pensiero di essere tradito dalla moglie. Storie di distanza emotiva piuttosto che di animi affini, dove la commedia di costume raggiunge le vette di una satira in grado di empatizzare con queste donne sconsolate dalla volgarità e dai grossi paraocchi dei maschi. Una disillusione che la macchina da presa di Pietrangeli, coniugando il tentativo di suicidio di Celestina ne *Il sole degli occhi* a quello di Adriana in *Io la conoscevo bene* (1965), ritrova tra le costanti della complessa scena umana, in un carosello di interpretazioni in cui le interpreti, da Sandra Milo a Catherine Spaak a Stefania Sandrelli, danno decisamente il meglio maturando proprio assieme a Pietrangeli la loro misura e il loro talento. I loro personaggi, con i tentativi di fuga dall'indifferenza e dal silenzio, dai drammi privati e dalle delusioni umane e relazionali, restituiscono momenti di intensa adesione a quella solitudine esistenziale che segna nel profondo un universo femminile tra i più complessi e interessanti del nostro cinema.

L'evoluzione stilistica e d'autore di Pietrangeli, che l'apparente freddezza del tono del celebrato *Io la conoscevo bene* manifesta nell'adesione dell'autore all'école du regard, conferma la continua volontà di prendere spunto da un preciso spaccato sociologico per andare oltre, superare lo stile delle precedenti commedie e offrirsi a una frammentarietà narrativa d'intelligente finezza, specchio della capacità di modulare il racconto sui rivoli della memoria che restituisce la vita nella dimensione più complessa e sfuggente.



"La visita" (1963)

Roberto Lasagna

Diario del Referendum. Il sogno della destra: abolire controlli e limiti al potere politico

Parte seconda e ultima

La partita del Referendum confermativo alla riforma dei pubblici ministeri si gioca sul terreno di una democrazia messa a rischio della bulimia di ruolo e funzioni della destra al governo. Vediamo perché

Fulvio Lo Cicero

Nella scorsa puntata (*numero di gennaio*) abbiamo sollevato quello che ci sembra essere l'argomento più fallace dei sostenitori del "Sì" alla riforma della carriera dei pubblici ministeri: che, cioè, con l'approvazione della legge costituzionale si perverrà ad una "Giustizia giusta". La propaganda della destra su questo punto parte dall'assioma secondo cui molte Procure e i suoi pubblici ministeri sarebbero "politicizzati" in senso avverso all'attuale governo, espressione dei partiti della destra. Se questo fosse vero, certamente ci troveremmo di fronte ad una sorta di "complotto" anticostituzionale, contrario ad ogni principio giuridico e ordinamento democratico. Ma è vero?

Partiamo da una norma costituzionale: l'art. 101 Cost., secondo comma così dispone: "I giudici sono soggetti soltanto alla legge". Tale norma si riferisce ai "magistrati" in senso lato, come già osservava il grande costituzionalista Costantino Mortati (cfr. *Istituzioni di diritto pubblico*, 1976, vol. II, p. 1276). Conseguentemente, possiamo dire che questa norma, molto lungimirante, prevede che qualsiasi magistrato (requirente o giudicante) è subordinato soltanto a ciò che le legge dispone (naturalmente, facendo salvi i poteri gerarchici in ordine all'organizzazione degli uffici delle Procure e quelli del Governo in materia ispezioni disciplinari), cioè deve seguire rigidamente soltanto la legge nel suo procedere sul percorso giurisdizionale. Associamo a questa norma un'altra: l'art. 3 Cost. primo comma dispone: "Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono uguali davanti alla legge (...)". Appare allora evidente che i magistrati non solo devono adeguare ogni loro atto ad una norma di legge, altrimenti l'atto è dichiarabile nullo e revocato, ma non possono operare alcuna distinzione fra chi è incolpato di un reato, anche se si tratta di un importante uomo politico (per il Presidente della Repubblica, l'art. 90 Cost. prevede una particolare condizione di non punibilità per gli atti cosiddetti "funzionali").

Ora, è possibile ipotizzare che le Procure e i procuratori si siano assunti una funzione "politica" in violazione palese di quanto disposto dalla Costituzione e che quindi molti dei loro atti non siano dovuti alla legge ma ad una "discrezionalità politica" del tutto illegittima? Per dimostrare questo assioma che, lo ricordiamo, è alla radice di un trentennio di strenua lotta della destra contro le Procure, sarebbe necessario non solo conoscere il pensiero politico di oltre 2.200 magistrati che svolgono tale funzione ma anche trovare argomenti fattuali che dimostrino la parzialità di inchieste e indagini condotte a carico di uomini politici. Inoltre, la dizione "Giustizia giusta" parrebbe doversi riferire non solo a procedimenti di accusa contro il ceto politico ma alla totalità dell'esercizio della funzione giurisdizionale e quindi a processi per tutti gli accusati di un qualche reato, compresi quelli del crimine organizzato, dei grandi corrieri della droga, dei rapinatori, eccetera.

Che cos'è la "Giustizia giusta" per la destra al governo

In realtà, il problema sollevato dalla destra e riguardante una "Giustizia giusta" non riguarda, nonostante la generalità della dizione, tutto l'esercizio della giurisdizione ma soltanto i procedimenti di accusa contro il ceto politico. Il nodo che attanaglia l'Italia da oltre trent'anni e che fa parlare di "Guerra fra politica e giustizia" riguarda quasi esclusivamente i procedimenti di accusa contro uomini politici nazionali o locali e qualche isolato "colletto bianco", espressione del ceto dirigente. Come corollario di ciò, si aggiungono casi di cronaca (ad esempio, l'assassinio di Garlasco o la strage di Erba), per i quali si cerca di instillare nell'opinione pubblica il tarlo di una condanna campata per aria per colpa di giudici deplorevoli e di indagini condotte male (cosa che, comunque, può succedere in tutto il mondo), il che dovrebbe avvalorare la tesi del "Sì" al referendum sulla separazione delle carriere, che, come una bacchetta magica, miracolosamente rafforzerebbe la "giustezza" delle condanne e la probità dei pubblici ministeri.

A proposito dell'incidenza del magistrato sul ruolo e le funzioni di un uomo politico, si potrebbe ricordare il caso eclatante di Dominique Strauss-Khan, probabile futuro Presidente socialista francese, che nel 2011 fu accusato di tentata violenza sessuale ai danni di una cameriera di un albergo newyorkese. Le accuse della donna si rivelarono del tutto false ma la carriera di Strauss-Khan sarà stroncata. Perché ricordiamo questo caso? Per sottolineare il fatto che un uomo politico può essere soggetto a false incriminazioni, come qualsiasi altro individuo, ma è il sistema

segue a pag. successiva

"Gli avvocati dell'accusa" (primi anni 1860) di Honoré Daumier , dipinto a olio su tela.

"Aspettando il verdetto" (ca. 1859)), di Abraham Solomon, J.Paul Getty Museum, Los Angeles, USA

segue da pag. precedente

di garanzie insito in una democrazia a dover tutelare la veridicità di tale accuse e non certo un sovvertimento delle regole col fine di rendere "immune" una casta di persone al potere, eliminando qualsiasi controllo giurisdizionale sulle loro azioni (si pensi, a tal proposito, anche al caso dell'ex Presidente francese Nicolas Sarkozy, condannato e incarcerato per reati comuni).

Evidentemente, l'obiettivo del referendum deve essere un altro, dato che un migliore e più pregnante sistema giurisdizionale non può derivare da una mera separazione delle carriere fra pubblici ministeri e magistrati "giudicanti" ma da un potenziamento delle risorse finanziarie degli apparati e degli uffici, da una polizia giudiziaria attenta e dotata di mezzi, da un codice di procedura penale che un discutibile "garantismo" continua a manomettere. Ma non siamo ancora al vero cuore del problema che il referendum costituzionale solleva, al quale ora sarà necessario dedicare la nostra attenzione.

I limiti ai poteri di controllo

I testi di scienza della politica (basterebbe leggere autorevoli maestri come Giovanni Sartori o come Colin Crouch) indicano nei "pesi e contrappesi" il "cuore" che regola i battiti di un sistema definibile come "Democrazia". Sia Sartori, sia Crouch individuano in alcuni parametri oggettivi la possibilità che un sistema politico si definisca "democratico" (l'aggettivo "liberale", oggi di gran moda tanto da essere sempre aggiunto al sostantivo è non solo superfluo ma perfino sbagliato perché, storicamente, nasce in opposizione al *demos*, cioè al "popolo" che detiene, nel sistema di "Democrazia" il *cratos*, cioè l'esercizio del potere e l'autorità per svolgerlo nelle forme e nei limiti prescritti dalla legge). I "pesi e contrappesi" sono rappresentati da differenti soggetti: ad esempio, una libera stampa consente agli elettori di poter orientarsi nel percorso di scelta di un candidato e di un partito (e per "libera stampa", ovviamente, non può intendersi quella di partito o espressione di un oligarca inserito nei gangli del potere politico, oppure una informazione espressione di una rete televisiva proprietaria di un partito); differenti "Autorità" di controllo del mercato economico o delle libertà e diritto alla riservatezza dei cittadini, rette da persone autorevoli e indipendenti, non espressione dei Governi e così via. Ma, senza dubbio, uno dei contrappesi maggiori del potere esecutivo in un sistema democratico è la presenza di soggetti cui la legge assegna una esplicita funzione di controllo. Nel sistema italiano questi ultimi sono esercitati essenzialmente dal Presidente della Repubblica e dalla Magistratura. Il primo esercita, fra gli altri, il potere (più penetrante di quanto si pensi) della promulgazione di leggi e regolamenti con il suo potere di firma, che non rappresenta affatto un "atto dovuto" ma "confermativo" dell'aderenza della legge a precetti costituzionali (artt. 73-74 Cost.), e, più in generale, un potere "di fatto" che viene definito quale "moral suasion" (persuasione morale), che consiste nell'incidere su norme di derivazione governativa quando queste presentano evidenti incagli di natura costituzionale. È significativo che tale "potere di fatto" è stato riconosciuto anche dalla Corte Costituzionale con la sentenza n. 1/2013.

Gustavo Zagrebelsky

Carlo Nordio

Ma il soggetto cui è attribuito il maggiore ambito nel potere di controllo è senza dubbio la Magistratura, nelle sue varie declinazioni. L'autorevole giurista ed ex presidente della Corte Costituzionale Gustavo Zagrebelsky è autore di una metafora che spiega chiaramente che la "politica è un fiume che corre nel suo letto e poi ci sono gli argini, la Magistratura". Essa svolge quello che abitualmente è definito come "controllo di legalità", cui ogni altro soggetto è tenuto a rispondere.

Gli argini di Zagrebelsky

Ora, la destra politica italiana mostra, perlomeno dall'epoca berlusconiana, una grande sofferenza per questo potere di controllo, che è fondamentale proprio come gli argini di Zagrebelsky a contenerne le pericolose pulsioni in favore di una maggiore e, spesso, dirompente efficacia dell'azione degli Esecutivi. La vicenda della riforma costituzionale dei pubblici ministeri riflette inevitabilmente questo desiderio recondito di poter esondare gli "argini di Zagrebelsky": il ponte sullo Stretto di Messina deve essere fatto a qualunque costo, oltrepassando i lunghi ed estenuanti controlli esercitati sulla spesa e sui rendiconti devoluti ad un organo di giurisdizione contabile come la Corte dei Conti. Non è certo un caso, da questo punto di vista, che il Governo abbia imposto l'approvazione al Senato (il 28 dicembre) della legge di riforma della Corte dei Conti, che limita fortemente i poteri di controllo dei giudici contabili e allo stesso tempo la responsabilità patrimoniale dei pubblici amministratori. Inoltre, l'attuale maggioranza di Governo (e, in particolar modo, il ministro di Giustizia Carlo Nordio, ex magistrato) ritiene necessario porre il divieto di appellabilità delle sentenze di assoluzione dei pubblici ministeri, ipotesi peraltro già bocciata dalla Corte Costituzionale (sentenza n. 26/2007). In entrambi i casi, è evidente che i propositi legislativi della destra comportano una limitazione netta dei poteri del magistrato e degli "argini di Zagrebelsky". Si tratta, per la verità, di una tendenza che non proviene solamente dalla destra, se si pensa ad altri ambiti, quali, ad esempio, la complessa vicenda della "rigenerazione urbanistica" milanese, che si vorrebbe attuare oltrepassando le severe norme in materia di ristrutturazioni edilizie e di "nuove" edificazioni, oppure, in tutt'altra questione, i poteri autoritativi assegnati al sindaco di Roma, in materia di costruzione di un inceneritore di rifiuti ai margini del territorio dell'area metropolitana (cioè, lontano dall'Urbe e in altri Comuni e con altri cittadini non "romani"), che includono la facoltà di adottare ordinanze in deroga alla legge (fatta eccezione per normative penali, antimafia e beni culturali) e di esercitare poteri sostitutivi in caso di mancata attuazione degli interventi programmati.

Tali scarni esempi dimostrano le pulsioni del potere politico a limitare i controlli, sia in termini formali e sia in termini sostanziali di conformazione delle attività degli Esecutivi alle prescrizioni di legge, in cui, sostanzialmente, sembra rientrare anche la riforma delle carriere dei pubblici ministeri sulla quale gli elettori dovranno esprimere il loro consenso o la loro contrarietà. È evidente che la separazione delle carriere e del Consiglio superiore della magistratura possono rappresentare il primo passo verso la sottoposizione del PM all'Esecutivo, come nel sistema francese e in quello portoghese, adombrando peraltro l'eventualità che il futuro Parlamento, con una legge ordinaria, possa stilare un ordine dei reati considerati più urgenti da perseguire, indirizzando in questo modo l'azione della pubblica accusa.

Per tutte queste ragioni, che abbiamo sintetizzato, è necessario votare un secco "No" al referendum di marzo, perché difendere l'autonomia dei magistrati significa sostanzialmente difendere il sistema democratico del nostro Paese.

Fulvio Lo Cicero

Società civile per il NO nel referendum costituzionale
VOTA NO
Difendere
GIUSTIZIA, COSTITUZIONE E DEMOCRAZIA

Hollywood e la sporca guerra del Vietnam

Pierfranco Bianchetti

È il pomeriggio del 30 aprile 1975 quando a Saigon, Vietnam, l'ambasciatore Usa Graham Martin sale sull'elicottero atterrato sulla terrazza dell'Ambasciata, tenendo in mano la bandiera a stelle e strisce piegata con cura. Si conclude così la "sporca guerra del Vietnam" con una sonora sconfitta della super potenza statunitense ad opera di un esercito, quello nordvietnamita e dei guerriglieri vietcong, dopo anni di dura lotta.

L'America è sgomenta e umiliata e questa drammatica esperienza lascerà nella coscienza civile statunitense una grande ferita e un bilancio doloroso per i giovani americani in divisa (58.272 morti e 303.644 tra feriti e invalidi e 1.719 dispersi).

La tragica avventura vietnamita

"Nel 1960 il Fronte di Liberazione Nazionale, appoggiato dai comunisti del Nord – scrive Federico Romero nel libro 'L'impero americano - Gli U.S.A potenza mondiale' Collana XX Secolo, Giunti editore – *iniziava a combattere con successo il governo autoritario, impopolare e inefficiente del Vietnam del sud. Gli aiuti e i consiglieri militari inviati da Eisenhower non erano riusciti a consolidare il regime e a fare del Sud una nazione capace di fungere da contraltare, nella logica del contenimento, allo Stato comunista del Nord. A seguito della decolonizzazione, l'intera Asia sud-orientale pareva muovere verso un indipendentismo neutralista che Washington temeva offrisse varchi di penetrazione della Cina comunista. Kennedy decise che il Vietnam era il luogo adatto per mostrare la determinazione americana e bloccare la paventata 'dinamica del domino', per cui alla caduta di un regime anti-comunista sarebbe seguita anche quella dei vicini. Egli moltiplicò quindi i consiglieri e i rifornimenti militari e, nel 1963, appoggiò un golpe che portò i militari al potere. Johnson* – scrive ancora Romero – *memore della vulnerabilità di Truman dopo la 'perdita' della Cina, condivideva la visione di Kennedy. Appena insediato alla Casa Bianca dichiarò 'Non sarò il presidente che vedrà il Sud-est asiatico finire come la Cina'. Ma anche il regime dei generali sud-vietnamiti si rivelò incapace di arginare la guerriglia. Nell'agosto 1964, dopo una scaramuccia tra navi americane e nord-vietnamite nel Golfo de Tonchino, Johnson chiese al Congresso l'autorizzazione a usare la forza per prevenire altre aggressioni, e ordinò un bombardamento sul Nord".*

Questo sanguinoso conflitto, che ha spaccato la società americana, vede nel 1968 la realizzazione di un unico film fortemente contestato in tutto il mondo. Si tratta di *I berretti verdi*, diretto e interpretato da John Wayne, un noto "falco" di Hollywood; una pellicola davvero odiosa che mostra le forze statunitensi in Vietnam come liberatrici dal comunismo e portatrici di libertà democratiche.

Anche in Italia, come in diversi altri Paesi, davanti ai cinematografi che proiettano il film, picchetti di dimostranti distribuiscono agli spettatori volantini contro la pellicola e la sua rappresentazione "patriottica".

Per diversi anni Hollywood evita di avventurarsi in un terreno pericoloso come quello del Vietnam, finché sarà il regista Michael Cimino ad affrontare il tema con il suo film *Il cacciatore* del 1978, mettendo a nudo un nervo scoperto dell'America. La pellicola che lo proietta nel firmamento dei grandi autori di Hollywood vince 5 Oscar, per il miglior film, regia, attore non protagonista Christopher Walken, sonoro e montaggio, ma provoca anche numerose polemiche e l'abbandono della delegazione sovietica dal Festival di Berlino offesa per la rappresentazione sul grande schermo dei vietcong guerrieri spietati e crudeli non gradita agli oppositori dell'intervento americano nel sud est asiatico.

Il successo è comunque enorme e meritato. Memorabili alcune sequenze: la roulette russa cui sono costretti i prigionieri statunitensi (accusa però mai provata nella realtà); Robert De Niro, il protagonista, che punta il fucile contro un cervo in montagna e non spara; l'inno *God Bless America* nella scena finale cantato sottovoce dai personaggi del film poco prima che scorrano i titoli di coda; una scena che ci mostra gli Stati Uniti nel ruolo di aggressori e nello stesso tempo di vittime.

"Alla sua uscita, il film fu accusato di aver travisato i fatti, offrendo una rappresentazione virtuosa dell'esperienza del Vietnam attraverso la vicenda di singoli senza guardare al più ampio contesto storico. Vi furono proteste e volantinaggi davanti ai cinema in cui il film veniva proiettato. Molti critici evidenziarono la rappresentazione semplicistica, se non addirittura razzista, degli asiatici e denunciarono l'uso distorto della roulette russa come espediente narrativo. Bisogna tuttavia ammettere che Il cacciatore fu tra i primi film americani di successo a parlare apertamente della ferita ancora aperta del Vietnam, suscitando riflessioni e fornendo immagini indelebili alla fantasia popolare (GC-Q – 1001 Film I Grandi capolavori del Cinema – Atlante).

Il cacciatore esprime con forza il clima di inquietudine dei giovani americani dell'epoca confusi e spaventati sulle scelte da compiere rispetto alla leva militare obbligatoria: partire volontari, fuggire all'estero per non indossare la divisa o aspettare con fatalismo di essere chiamati sotto le armi.

Il caso più clamoroso sarà quello del pugile Cassius Clay, che dopo aver ricevuto l'ordine di arruolamento, si dichiara obiettore di coscienza per motivi religiosi (la sua adesione all'Islam) affermando senza mezzi termini:*"I vietcong non mi hanno fatto nulla e non mi hanno mai chiamato negro"*.

Il 28 aprile 1967 è arrestato per renitenza alla leva e gli viene revocata per tre anni la licenza di pugile e privato del titolo mondiale di Campione del Mondo dei pesi massimi, mentre si scatena su di lui una campagna diffamatoria. Clay diventa il simbolo della contro cultura americana degli anni Sessanta e degli afroamericani in sofferenza per la disuguaglianza sociale e il razzismo. Nel 1970 la Corte Suprema degli Stati Uniti riconoscerà il suo rifiuto per motivi religiosi permettendogli di riprendere la sua carriera sul ring.

La strage di My Lai e il ruolo dei mass media americani nella guerra vietnamita

Il 16 marzo 1968 un reparto di soldati statunitensi entra nel villaggio di May Lai in Vietnam e compie una strage, uccidendo centinaia di civili, tra cui donne, bambini, anziani disarmati. Alla fine sul terreno rimangono corpi seviziati, stuprati, amputati. Questo efferato crimine verrà scoperto solo nel novembre 1969 per merito di coraggiosi giornalisti quali Seymour Hersk, delle riviste Life, Time e Newsweek e di canale tv CBS. Nel 1971 viene incriminato il tenente William Calley, comandante del reparto, riconosciuto colpevole dell'assassinio di 102 persone e condannato all'ergastolo. Ma poi grazie all'intervento del presidente Nixon, l'ufficiale viene posto agli arresti domiciliari per tre anni e poi rimesso in libertà.

Fondamentale diventa in questa fase del conflitto in Indocina il ruolo dei mass media statunitensi. *"Oltre agli scatti sui soldati americani* – scrive Luca Barnabé - *immortalati dai fotogiornalisti Larry Burrow su Life dal '62, fu proprio grazie alle immagini fotografiche sulla strage dei vietnamiti di My Lai che cominciò a diffondersi sempre di più l'opposizione da parte dei civili Usa. La 'sporca guerra' è stata anche la prima guerra televisiva, la prima in cui le immagini hanno permesso al mondo di vedere, quasi in diretta, gli effetti devastanti del conflitto"*.

Nel 1970 esce sugli schermi americani e poi in tutto il mondo il film *Soldato blu* diretto da Ralph Nelson, ispirato a vari episodi accaduti nel selvaggio West americano: il massacro dei Cheyennes a Sand Creek il 18 novembre 1864 operato dalle giubbe blu guidate dal colonnello John Milton Chivington; la strage dei sioux compiuta dal 7° Cavalleria a Wounded Knee Creek (South Dakota), il 29 dicembre 1890. Nelson realizza una pellicola drammatica di grande successo che chiaramente si rifà al massacro di May Lai. Chi scrive si ricorda un episodio indimenticabile, quello di una domenica pomeriggio al Cinema Metropol di Milano durante la proiezione di *Soldato blu*, con oltre 800 spettatori presenti e di cui diversi anche in piedi. All'inizio dello spettacolo uno spettatore in fondo alla sala grida: *"Per chi non lo avesse capito, questo film è dedicato a Nixon!"*, seguito da uno scrociante applauso del pubblico. In quel periodo storico il Presidente Nixon aveva ordinato terrificanti bombardamenti sul Vietnam e sulla Cambogia messi in atto poiché l'avventura americana in Indocina stava prendendo una brutta piega e i vietcong, benché privi di armamenti sofisticati come quelli delle truppe statunitensi, stavano perdendo terreno ogni giorno mentre negli States la rivolta contro la "sporca guerra del Vietnam" era già esplosa nei campus universitari e in tutta la società americana. Un periodo della storia statunitense, quella della seconda metà

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

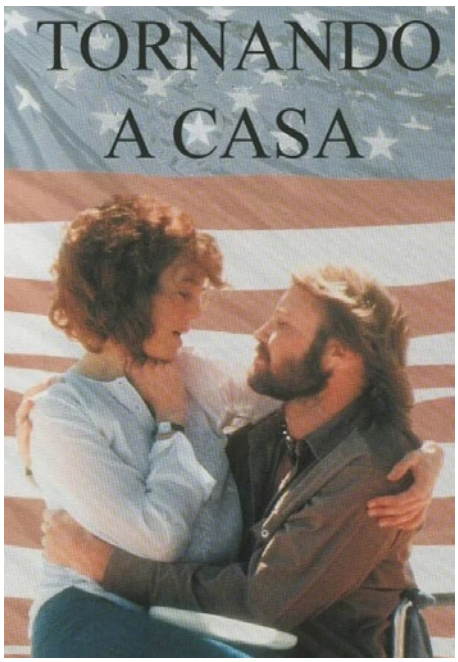
degli anni Sessanta, caratterizzato anche da violenti proteste degli afroamericani contro il razzismo ancora fortemente presente nella società e dagli assassinii di Martin Luther King e di Bob Kennedy, che aprono un forte dibattito politico sul ruolo degli States nel mondo come portatori di libertà e democrazia.

La strage di May Lai, una sorta di Marzabotto vietnamita, non ha certamente stupito il celebre reporter di guerra Michael Herr, inviato in Vietnam come corrispondente della rivista *Equire* dal 1967 al 1969, autore di *Dispacci*, uno dei libri più noti e apprezzati sulla guerra vietnamita che ha ispirato due capolavori come *Full Metal Jacket* e *Apocalypse Now*. Nel suo libro il giornalista scrive: *"Nel campo delle Forze speciali a Me Phuc Tay c'era un cartello che diceva: 'Se uccidi per soldi sei un mercenario. Se uccidi per il tuo piacere sei un sadico. Se uccidi per tutte e due le ragioni sei un Berretto Verde".*

Hollywood e il Vietnam

"L'industria cinematografica americana ha sempre cercato di evitare le questioni politiche contemporanee, ed in particolare quelle più spinose e dibattute, essenzialmente per motivi commerciali. Il rischio è che un mutamento di tendenza nell'opinione pubblica, o un nuovo interesse che si manifesti proprio nel periodo di tempo che intercorre fra la produzione e la distribuzione di un film, prima o poi possano renderlo invendibile, proprio perché il soggetto è legato agli avvenimenti di un dato momento, e sono pochi i produttori disposti a correre un rischio del genere" (Hollywood e il Vietnam- Il Cinema - Grande Storia illustrata- Istituto Geografico De Agostini Novara)

Ma inevitabilmente il conflitto nel quale il Paese si è cacciato non può essere ignorato a lungo dal cinema americano e alla fine degli anni Settanta vengono realizzate pellicole su questo tema scottante. Nel 1978 Ted Post dirige *Vittorie perdute* con Burt Lancaster nel ruolo di un maggiore dell'esercito americano nel Vietnam del 1964, quando l'impegno degli Usa non aveva ancora assunto le proporzioni drammatiche. Tra imboscate e rastrellamenti le truppe yankees vanno a caccia dei Charlie (come vengono chiamati in maniera spregiativa i combattenti vietnamiti).



"Tornando a casa" di Hal Ashby (1978)

Nello stesso anno ecco un altro film che farà parlare molto di sé. Si tratta di *Tornando a casa*, diretto da un ottimo come regista Hal Ashby.

"Siamo a Los Angeles nel 1968 – scrive Aggeo Savioli nella sua recensione del film su l'Unità – *Bob Hyde, capitano dei marines (Bruce Dern), parte per Saigon, sua moglie Sally (Jane Fonda), rimasta sola, s'impiega come infermiera volontaria nell'ospedale dove si curano quanti hanno riportato dal fronte mutilazioni e invalidità. Tra questi c'è un ex compagno di scuola della donna, Luke Martin (Jon Voight) semiparalizzato, che, sulla propria pelle, ha acquistato un barlume iniziale di consapevolezza dell'infamia in atto a danno del Vietnam e degli stessi soldati statunitensi destinati a perdervi, così numerosi, la vita o la salute. Quando un giovanissimo commilitone di Luke, sotto choc per l'esperienza subita, si uccide, il nostro compie un personale clamoroso gesto, incatenandosi sulla sua carrozzella ai cancelli del centro di reclutamento".*

Jane Fonda e Jon Voight vincono con questo film l'Oscar quale migliore attrice protagonista e quale migliore attore protagonista.

Apocalypse Now, uno dei capolavori di Francis Ford Coppola

Nel 1979 Francis Ford Coppola riprende un vecchio progetto scritto dieci anni prima da John Milius che avrebbe dovuto girare George Lucas, ispirato al libro *Cuore di tenebra* di Conrad. Protagonista della vicenda è il capitano Benjamin L. Willard (Martin Sheen) incaricato dai suoi superiori di localizzare ed eliminare il colonnello Walter E. Kurtz (Marlon Brando) che al comando di un gruppo di tribù montanare che lo vedono come un dio, sta combattendo una sua personale guerra contro i Vietcong...

Le riprese del film iniziano nelle Filippine nel marzo 1976 con un budget di 12 milioni dollari, che a fine lavorazione sale a 312 milioni di dollari. *"Da notare che Coppola dovette ipotecare la propria casa per finire il film e quasi mandò all'aria il suo matrimonio; che il film fu accettato a Cannes nella sezione 'work in progress'; che aveva più di un finale e altre particolarità. Anche Coppola fece la sua parte: informò il mondo che 'Apocalypse Now non è un film sul Vietnam, è il Vietnam"* (Il Cinema Grande Storia Illustrata –Istituto Geografico De Agostini Novara)

Quest'opera contiene sequenze memorabili come quella del colonnello Kilgore con tanto di cappello da cow boy (interpretato da Robert Duvall) che ama follemente l'odore del napalm al mattino e che guida un'incursione all'alba su di un villaggio in mano ai Vietcong, con gli elicotteri in volo mentre gli altoparlanti diffondono la "Cavalcata delle Valchirie di Wagner".

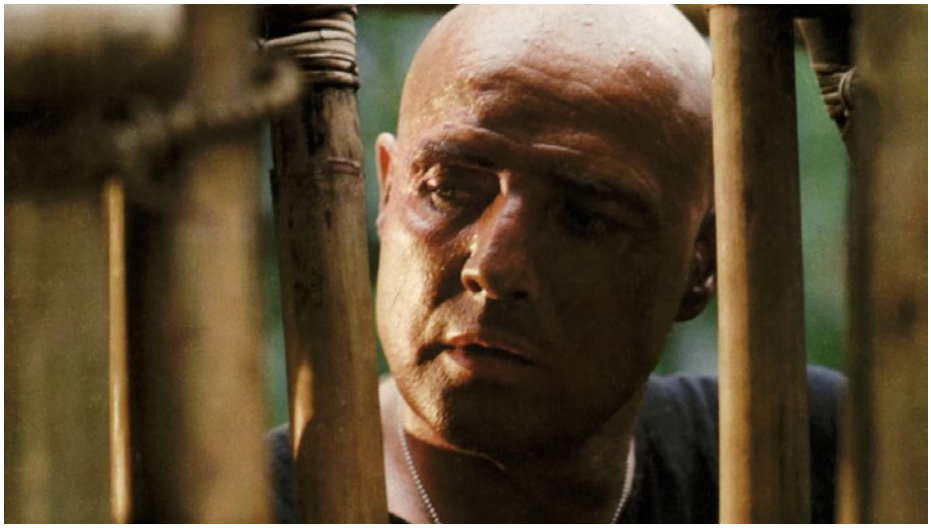
"Per conforto del pubblico, è sufficiente a confermare la fama di Coppola – scrive Tullio Kezich – *come regista di gran classe, rimane la prima parte del film, dove 'the Nam' appare reinventato come in una delirante allegoria o in un incubo spaventoso: generali dementi che distruggono villaggi interi per un semplice capriccio, conigliette di 'Playboy' che scendono dagli elicotteri per rincuorare la soldatesca, tutta un'analisi esterrefatta e sarcastica di una guerra altamente tecnologica recitata davanti agli obiettivi della TV. In questa successione di quadri catastrofici, esaltati dalla fotografia di Vittorio Storaro, Apocalypse Now è un film senza precedenti".*

Il Vietnam visto da Oliver Stone, regista di Platoon

Il giovane Chris, arruolatosi volontario, parte per il Vietnam nel 1967, ma ben presto il suo impatto con l'orrore della guerra sarà per lui un'esperienza devastante. Tra i vietcong e i soldati statunitensi il bene e il male si alternano senza tregua. Due sergenti, Barnes e Elias, il cattivo e il buono, sono per Chris la rappresentazione di due pesi di una bilancia, il bene e il male.

Otto nominations all'Oscar, vincendone quattro (miglior film, regia, montaggio, sonoro), con critiche entusiastiche e file ai botteghini, *Platoon*, scritto e diretto da Oliver Stone e basato sulla sua esperienza (due anni come volontario in Vietnam), è una cruda rivisitazione della guerra vietnamita. Racconta lo stesso regista: *"Platoon affonda le radici in quei posti, e a New York, nel dicembre del 1969, ma non ha trovato*

segue a pag. successiva



"Apocalypse Now (1979) di Francis Ford Coppola

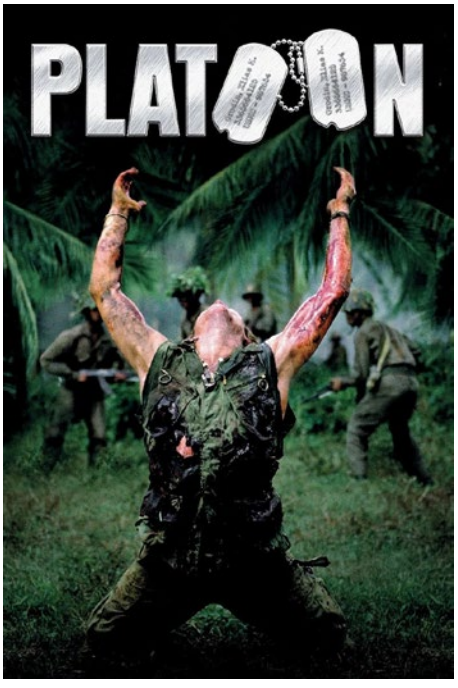
segue da pag. precedente

forma scritta fino al 1976. La droga, la prigione, le ansie mi ottenebrarono per anni il cervello fino a quando un giorno d'estate, nel secondo centenario della nascita degli Stati Uniti, senza un soldo e senza una meta, a trent'anni, lo scrissi di getto come lo ricordavo. Ma nessuno lo volle perché era spietato, deprimente, feroce. Così lo accantonai accettando di fatto che la verità su quella guerra non sarebbe mai venuta fuori perché l'America era cieca, rifiutava la storia, non voleva sapere o rammaricarsi, perché se avesse cominciato a porsi della domande avrebbe perduto l'ottimismo e la fiducia in se stessa. Risuscitò sette anni dopo perché Michael Cimino, che lo aveva letto, se lo ricordò e mi volle con sé per scrivere L'anno del dragone e riuscimmo a convincere Dino De Laurentiis a fare un baratto. Così scrissi il Dragone, poi lavorai a Plotone e partii per le Filippine in cerca di luoghi in cui girare. Mi sembrava di volare ma poi Dino disse 'no'".

Fortunatamente dopo aver girato il film *Salvador*, Oliver Stone può finalmente mettere mano alla pellicola che costerà sei milioni di dollari, vincitrice dell'Orso d'argento al Festival di Berlino. Per rendere più verosimili il film, il regista imporrà ai protagonisti un vero e proprio periodo di addestramento militare prima delle riprese.

Platoon farà conoscere al mondo che la guerra vietnamita è stata combattuta dai giovani americani meno abbienti (gli afroamericani, i bianchi poveri delle periferie urbane, i contadini degli stati agricoli), mentre i rampolli della buona borghesia hanno in buona parte evitato la leva obbligatoria andando a studiare soprattutto nelle università straniere. Perfino tre Presidenti degli Stati Uniti hanno evitato di combattere nel Vietnam. John W. Bush si è arruolato, grazie a suo padre, nella Guardia Area Nazionale del Texas nel 1968, un escamotage che gli ha permesso di adempiere agli obblighi militari senza rischiare l'invio in Vietnam, mentre Bill Clinton ha evitato di indossare la divisa grazie al rinvio per motivi di studio e poi al provvidenziale numero alto nell'estrazione della lotteria di leva. Anche Donald Trump, l'attuale Presidente, ha ottenuto quattro rinvii per motivi di studio e poi esonerato per una banale disfunzione ai talloni (molto sospetta).

"Full Metal Jacket" (1987) di Stanley Kubrick



"Platoon" (1979) di Oliver Stone

Inoltre i renitenti alla leva e i disertori usufruiranno nel settembre 1974 di un programma di clemenza condizionale concesso al Presidente Gerald Ford e nel gennaio 1977 un'amnistia incondizionata (detta anche perdono presidenziale) accordata da Jimmy Carter che mette la parola fine all'arruolamento obbligatorio entrato in vigore dal 1969 al 1971, sulla base di lotterie incentrate sulla data di nascita e poi abolito definitivamente nel 1973.

Indimenticabile è rimasta la "Marcia contro la Morte", tenutasi negli States il 15 novembre 1969, una manifestazione silenziosa con una folla enorme del movimento di protesta che chiede la fine della guerra del Vietnam. I manifestanti sfilano di notte portando candele e cartelli con i nomi del soldati caduti in combattimento in un'atmosfera commovente e suggestiva.

Hollywood e il Vietnam visto in chiave antimilitarista

Nel 1987, 1988 e 1989, una ondata di film antieroici invade gli schermi americani e poi di tutto il mondo. *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick, ispirato al libro autobiografico *Nato per uccidere* di Gustaf Hasford, si svolge nella prima parte durante il duro addestramento delle reclute in una base di Marines e nella seconda parte, dopo essere stati trasformati in macchine di guerra, i soldati arrivati nel Vietnam, si trovano coinvolti nell'offensiva del Tet (1968). Nella scena finale il protagonista, il soldato Joker (Matthieu Modine) e i suoi commilitoni, dopo aver ucciso una giovane cecchino vietcong, si allontanano nella notte cantando la marcia di Topolino, simbolo della loro disumanizzazione, mentre la voce fuori campo dello stesso Joker dice: *"Sono proprio contento di essere vivo, tutto di un pezzo e prossimo al congedo. Certo vivo in un mondo schifoso, ma sono vivo, non ho più paura"*.

In *Vittime di guerra* di Brian De Palma, con Michael Fox e Sean Penn, ambientato nel 1967, un reparto americano in Vietnam guidato da un ufficiale e da un sergente psicopatico, entra in un villaggio nella zona di Tay Nguyén, ritenuto ostile e alleato dei vietcong. Dopo aver violentato a turno una ragazza del luogo, i militari la uccidono per evitare che l'episodio venga conosciuto dai loro superiori. Solo un soldato, disgustato da tanta brutalità, farà aprire un'indagine che porterà i colpevoli alla corte marziale.

In *Hamburger Hill* di John Irving, con Anthony Barrile e Don Cheadle nel maggio 1969 quattordici soldati dell'esercito americano tentano ripetutamente di conquistare una collina in mano alle truppe nordvietnamite e in *Good Morning Vietnam* di Barry Levinson, protagonista è l'aviere Adrian Cronauer (Robin Williams) inviato a Saigon nel 1965 con l'incarico insolito di disc-jockey della radio delle Forze Armate in Vietnam. Eliminando musica soft e notiziari burocratici retorici, Adrian, con la messa in onda di sfrenati rock'n'roll e con un linguaggio fortemente umano, diventa l'idolo dei soldati che lo ascoltano, suscitando inevitabilmente l'ostilità dei suoi superiori. E ancora *Giardini di Pietra* di Francis Ford Coppola, si svolge nell'agghiacciante panorama delle lapidi del cimitero di Arlington (Virginia), dove da oltre due secoli il III Reggimento ha l'incarico di eseguire i riti funebri dei caduti in combattimento. Del reparto fanno parte anche Clell Hazard e Goody Nelson, un bianco e un nero, veterani di grandi battaglie che diventano amici per la pelle.

In *Nato il 4 luglio* di Oliver Stone, con Tom Cruise e Willem Dafoe, un veterano dei Marines, tornato dal Vietnam paralizzato alle gambe, prende coscienza dell'orrore della guerra e porta la sua drammatica testimonianza alla Convenzione Democratica del 1976, mentre in *Vietnam addio* di Bill Norton, i vietcong non sono più fantasmi misteriosi, ma combattenti in carne e ossa capaci di soffrire e gioire come tutti gli esseri umani. La colonna sonora del film è contrassegnata da celebri canzoni dell'epoca tra le quali *All long the watchtower* di Bob Dylan e *When I was a young* di Eric Burdon.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

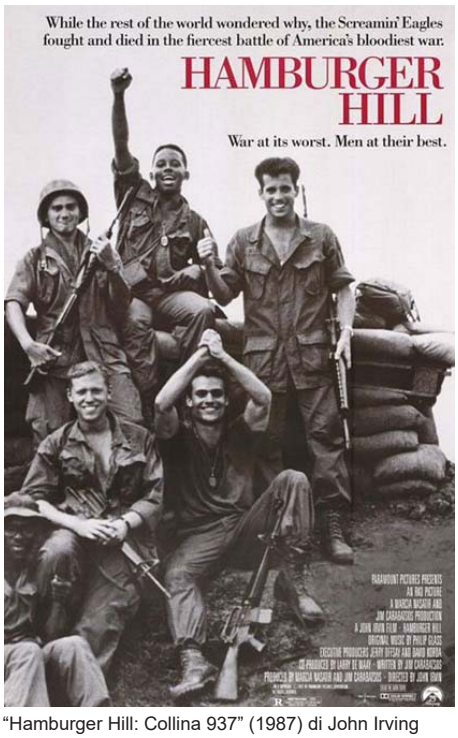
Nel 1988 Bill Couturie gira *Dear America- Lettere* dal Vietnam, una pellicola che viene realizzata mettendo insieme una canzone, *Born in the Usa* di Bruce Springsteen (il musicista ha concesso gratuitamente l'utilizzo del suo brano senza percepire diritti) in cui si parla di un reduce dal Vietnam, una rete tv, la HBO, (la televisione che ha prodotto la pellicola) e un libro (le lettere scritte dai soldati in guerra raccolte da Bernard Edelman).

"*Naturalmente, vere protagoniste del film* – scrive Alberto Crespi su l'Unità del 26 novembre 1988 – *sono le lettere: tristi, ingenue, a tratti patetiche, ma nelle quali si fa pian piano strada la tragica consapevolezza della guerra sbagliata, che non sarà mai possibile vincere, le testimonianze dell'assedio di Khe Sahn (sì, proprio quello in cui canta Springsteen in Born in the Usa) sono inedite e agghiaccianti. È un film in cui il 'rambismo' è del tutto assente, oppure traspare (documentato con sguardo gelido e, quindi paradossalmente – ipercritico) dalle rare parole dei superiori, dei generali. Il 'cattivo' del film – non si dice – ma si capisce benissimo – è il generale Westmoreland o il presidente Lyndon Johnson. I soldati sono là nella giungla. Non capiscono nulla di ciò che avviene attorno a loro. Muoiono senza accorgersene. E nella mente - insieme all'istinto di sopravvivenza - ci sono solo le cose più ovvie: il ricordo della casa, le ansie sulla fedeltà della fidanzata. Come tutti i soldati di tutte le guerre*".

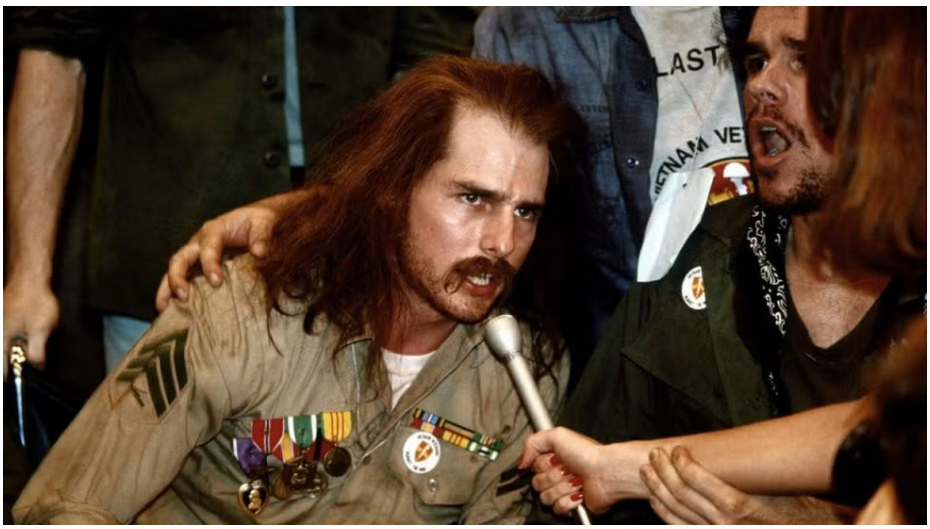
Dal 1986 il cinema americano compie una sorta di viaggio al fondo del Vietnam che mette a nudo la fragilità identitaria degli Usa e tenta anche un'analisi filosofica sulla guerra.

I reduci dal Vietnam e il loro difficile rientro nella società americana

Negli anni Ottanta, quelli del dominio revanscista influenzato dalla presidenza Reagan, Hollywood cerca di imporre una sorta di recupero degli elementi classici del cinema statunitense



"Hamburger Hill: Collina 937" (1987) di John Irving



"Nato il 4 luglio" (1989) di Oliver Stone

"Rambo" (1982) di Ted Kotcheff

"Un mercoledì da leoni" (1978) di John Milius

con film dalla forte e spettacolare narrazione incarnata dal celebre *Rambo* (1982), diretto da Ted Kotcheff, tratto da un romanzo di David Morrell. Sylvester Stallone nei panni di John Rambo è un veterano del Vietnam ritornato in patria decorato, ma di fatto emarginato dalla società che lo costringe alla ribellione più feroce contro ogni forma di autorità.

Il tema dei reduci diventa una nuova bandiera per Hollywood. Nel 1989 esce *Jacknife* di David Jones, con Robert De Niro e Ed Harris nel ruolo di due veterani del Vietnam ritornati alla vita civile, che tentano di dimenticare l'orrore nel quale hanno vissuto. Tulio Kezich recensendo il film cita un classico come *Anime ferite* (1946) di Edward Dmytryk, protagonisti due reduci dalla seconda guerra mondiale che sono ancora pronti a battersi per difendere la democrazia ritrovandosi faccia a faccia con due fascistelli. "*La differenza fra i due film-* afferma Kezick *– è proprio questa: i reduci dalla 'sporca guerra' si sono battuti per niente e non recano nessun messaggio. Il Nam è stato un inferno insensato e basta, bisognerebbe riuscire a scordarselo*".

Ancora De Niro in *Taxi Driver* di Martin Scorsese (1976) è Travis Bickle, un altro eroe perdente, un reduce dal Vietnam con gravi difficoltà di adattamento sociale che si mette a guidare un taxi solo nei turni notturni perché afflitto da insonnia. Il taxista rimugina propositi omicidi contro una New York depravata e criminale da lui paragonata ad un nemico da sconfiggere.

Infine in *Un mercoledì da leoni* (1978) di John Milius, dedicato al mondo del surf in California con le grandi mareggiate del 1962, 1965, 1968 e 1974, che rappresentano la società americana nei suoi mutamenti, tre giovani amici, Matt, Jack e Leroy, sfidano le onde. Quando arriva la cartolina di arruolamento, Matt e Leroy durante la visita medica escogitano degli strattagemmi per essere esonerati dal servizio militare, mentre Jack diviene un Berretto Verde. Tornerà dalla guerra tre anni dopo rimanendo in divisa ben oltre i 12 mesi di servizio obbligatorio.

Il 30 aprile 1975 quando l'avventura vietnamita si conclude, l'America è smarrita e confusa. "*In Vietnam la potenza e la credibilità americane-* scrive Federico Romero – *lungi dal riaffermarsi, si erano invece logorate, e non era pensabile persistere nella promessa kennediana di un impegno globale diretto*".

Così Hollywood ci ha raccontato la "sporca guerra del Vietnam" che rimarrà per sempre una vera e propria tragedia americana.

Pierfranco Bianchetti

In memoria di Kiriko Nananan (1972-2024)

Addio all'indimenticabile autrice di pietre miliari del josei manga come Blue, Zucca e maionese e Haruchin

魚喃 キリコ

*Scomparsa il 25 dicembre 2024: aveva chiesto di rendere pubblica la sua morte soltanto un anno dopo

Fumetti

Le settantacinque primavere di Mitsuru Adachi, poeta del manga

Ali Raffaele Matar

Gli anniversari in Giappone non sono mere ricorrenze. Sono traguardi da celebrare con tutti i fasti, tra revival, grandi mostre e prime pagine sulle testate più prestigiose del Paese. Per ricordare i tempi che furono, certo, e quegli artisti che hanno saputo dipingere un'epoca con i loro pennelli. Ma anche perché, a dirla tutta, nelle società iper-capitaliste la nostalgia genera un'impennata di profitti. E così, per il cinquantacinquesimo anniversario del debutto professionale di Mitsuru Adachi, nel Paese del Sol Levante, dove i fumettisti con alle spalle milioni di copie vengono trattati alla stregua di rockstar, i suoi personaggi iconici sono stati traghettati da una parte all'altra dell'arcipelago, attirando generazioni di appassionati cresciuti con Touch (Prendi il mondo e vai). Per capire il suo grado di popolarità, andrebbe rievocato un aneddoto piuttosto singolare che risale al 1985. Quando la NHK, la TV di Stato giapponese, intenta a registrare un documentario sul Dio del manga Osamu Tezuka, arrivava a inquadrare l'apertura di una grande fumetteria a Tokyo Jimbocho, si poteva notare che la folla, in fila dall'alba, si gettava famelica proprio sui volumi di Touch: paradossalmente non un manga di Tezuka ma di Adachi. Nel 2000, per il trentesimo anniversario del suo debutto, in un racconto realizzato per l'occasione ("Il futuro in quattro pagine"), Adachi si era immaginato, in un futuro prossimo, vecchio baffone brizzolato, ancora seduto al tavolo di lavoro, accanto a un'insegna in legno che recita "Fumetti disegnati a mano, arte tradizionale dell'era Showa", mentre fuori impazza un futuro distopico con le auto volanti che ricorda quello ritratto da Tezuka in Astroboy (Tetsuwan Atom). Venticinque anni dopo, ormai settantacinquenne, Adachi-sensei non sembra cambiato di una virgola. Dall'era Showa all'era Reiwa di oggi, esattamente come il suo aspetto perennemente giovanile, anche il suo stile non pare aver conosciuto il tempo. Scopriamo, dunque, con una serie di parole chiave, il linguaggio creativo del celebre "Poeta del manga".

Adolescenza infinita

"Amo molto raccontare l'adolescenza, quel periodo della vita in cui le emozioni vengono amplificate, anche quelle che agli occhi di un adulto possono apparire banali, da un adolescente verranno sempre percepite in modo estremamente toccante. Ecco perché continuo ad ambientare i miei manga durante quegli anni" – dichiarava Adachi in un'intervista rilasciata al quotidiano francese Le Figaro nel 2019.

Baseball mania

Sebbene ammetta di preferire quando le sue storie vengano considerate delle mere "commedie romantiche", è indubbio che la maggior parte dei suoi titoli siano degli spokon, ovvero manga ad ambientazione sportiva, che affrontano il percorso dei protagonisti verso l'agognata partita finale al koshien (stadio estremamente popolare che ospita ogni estate il campionato giapponese di baseball liceale. All'epoca dell'apertura, nel 1924, era lo stadio più grande di tutta l'Asia, capace di contenere un pubblico di più di 55.000 persone.). È proprio la sua smisurata passione per il baseball ad averlo reso popolare al punto che i personaggi dei suoi manga, nel 2024, per il centenario dell'apertura del Koshien, sono apparsi fuori dallo stadio, insieme a quelli del compianto Shinji Mizushima (1939-2022), autore di Abu-san ma anche di Pat, ragazza del baseball.

COM

Non lo si direbbe, considerato il successo commerciale che ha ottenuto negli anni, diventato una gallina dalle uova d'oro per la Shogakukan, editore che lo ha adottato nel 1970, eppure Adachi ha iniziato a proporre i suoi racconti a fumetti alla redazione di COM, rivista underground fondata a fine anni Sessanta da Osamu Tezuka per rivaleggiare con la leggendaria Garo.

Destino o semplici coincidenze?

Personaggi che si rincontrano casualmente dopo anni, fratelli e sorelle che scoprono di non esserlo e finiscono per mettersi insieme, ragazze che somigliano come gocce d'acqua a ragazze scomparse da tempo, incidenti che avvengono proprio il giorno della finale… C'è la mano del destino o si tratta soltanto di una sequela di coincidenze? Adachi sa che questi escamotage narrativi possono profumare di cliché e, per questo, non di rado, si prende in giro da solo, tirando fuori battute con cui scherza su queste forzate coincidenze che accomunano molti dei suoi manga.

English Titles

Che i giapponesi abbiano sviluppato, a partire dal dopoguerra, una passione smisurata per gli anglicismi è cosa piuttosto nota. Nine, Touch, Rough, Slow Step, Short Program, Cross Game, Idol Ace, Q and A, Mix: praticamente tutte le opere più importanti di Adachi hanno un titolo inglese. Titoli che hanno reso universali i suoi manga perché, si sa, l'inglese è diventato ormai l'esperanto ufficiale di oggi e un titolo in katakana (il sillabario che i giapponesi usano per scrivere parole in lingue straniere) o direttamente in caratteri latini, non può non risultare catchy – per quanto, paradossalmente, tutte le sue storie siano sempre ed esclusivamente ambientate in Giappone.

Famiglia

Talvolta nido, talvolta rifugio ma quasi sempre un fardello: come nella miglior tradizione giapponese, è la famiglia il nucleo alla base di tutte le storie di Adachi. Come molti altri grandi mangaka come Fujio Akatsuka e Rumiko Takahashi, Adachi ha contribuito nel corso della propria carriera a mostrare la trasformazione graduale della famiglia giapponese, arrivando anche a raccontare relazioni socialmente discutibili. Come in Miyuki, in cui i due protagonisti conviventi, fratello e sorella all'anagrafe, finiscono per innamorarsi quando si rendono conto di non essere davvero consanguinei, avendo perso entrambi la madre e vivendo insieme come una vera coppia, con il presunto padre che vive all'estero.

segue a pag. successiva

Copertine speciali Shonen Sunday per 55° anniversario

segue da pag. precedente

Gag

Prima ancora di essere un autore di talento, capace come pochi altri di dosare in maniera intelligente i ritmi e i tempi della narrazione, tanto da essere invidiato da colleghi del calibro di Rumiko Takahashi e Buronson, Adachi sorprende per la sua costante verve comica, ereditata dai maestri Shinji Nagashima e Fujio Akatsuka, e per la capacità di inscenare gag azzeccate anche nei momenti meno opportuni, senza mai risultare fuori luogo. Particolarmente rilevante nelle opere di Adachi è la rottura della quarta parete: Adachi è noto per apparire scherzosamente nei suoi manga, per commentare gli eventi e ironizzare sulla ripetitività di certe situazioni, cercando così di non prendersi mai sul serio.

Happy ending

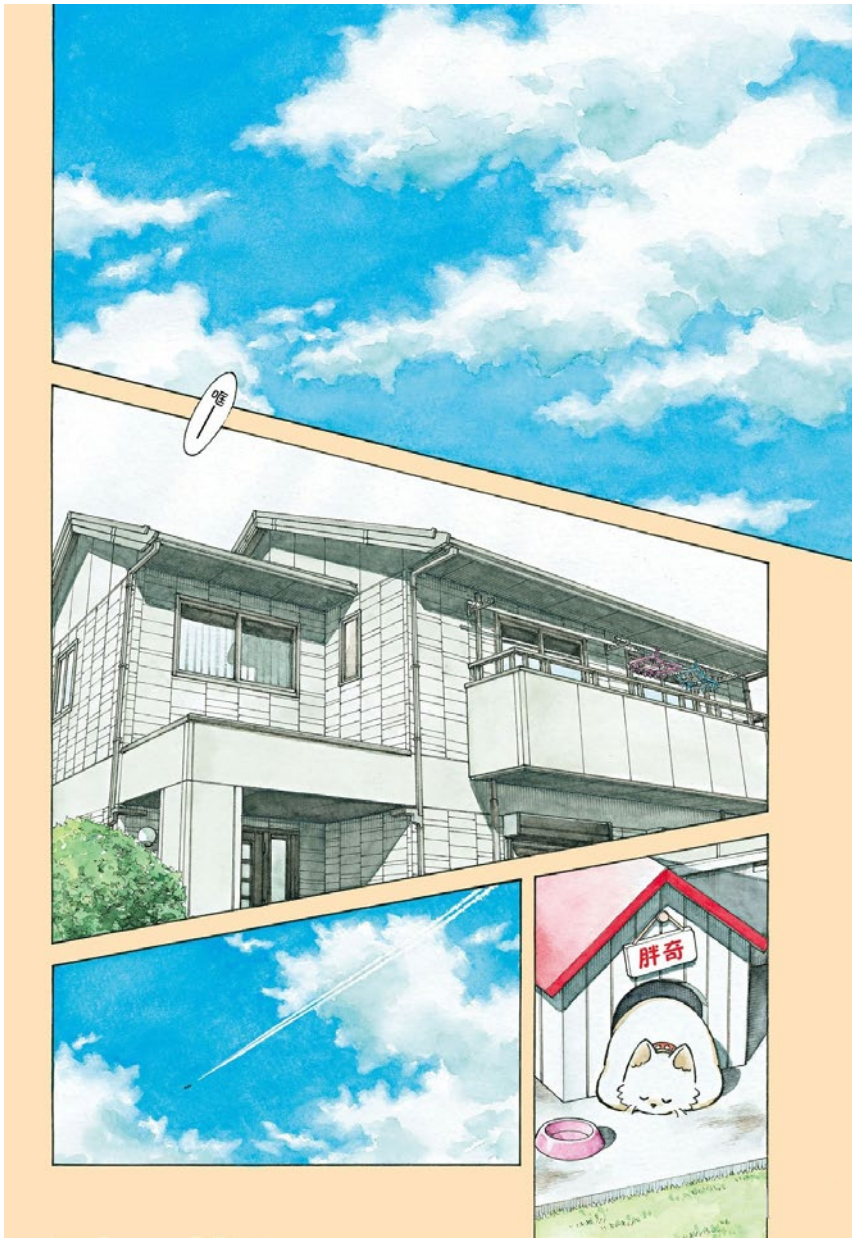
"Mi ritengo soddisfatto dei finali delle mie serie. È quello il momento cruciale di un'opera. Ho sempre fatto del mio meglio per rendere ogni finale il più bello possibile. Adoro disegnare il finale di una storia, soprattutto di una lunga serie. Si potrebbe persino dire che, in un certo senso, racconto le mie storie per arrivare a quel preciso happy ending. Pensare a come arrivarci, quale percorso devono intraprendere i personaggi, quali colpi di scena devono accadere, è un processo per me estremamente affascinante." Per quanto possano apparire divisivi, spesso percepiti come dei finali aperti, non è difficile comprendere che quelli di Adachi sono pur sempre happy ending da manuale.

Incidenti

Al contrario dei personaggi eccentrici dei manga più celebri di ieri e oggi, i ragazzi che popolano le trame di Adachi conducono un'esistenza decisamente tranquilla, scomposta di tanto in tanto da un incidente o un lutto inaspettato. Non molti autori di manga sono disposti a privarsi di un personaggio principale attraverso un incidente ma per Adachi questo è l'espediente più diretto per riuscire a cambiare il corso delle sue trame, da Touch a Rough fino a Mix, ancora oggi in corso di serializzazione.

Jinbe

Un uomo continua a vivere con la figlia liceale della moglie anche dopo essere passata a miglior vita. Per la società sono solo padre e figlia ma in realtà sanno di non avere legami di sangue. Dopo decenni di storie shonen rivolte a lettori più giovani, negli anni novanta, a margine di H2, Adachi realizza il suo primo manga seinen rivolto a un pubblico più maturo. Le dinamiche ricordano quelle di Miyuki: a cambiare è soltanto l'età del protagonista quarantenne, che si fa chiamare "Jinbe" perché lavora in un acquario e ha la stazza di uno jinbeizame, lo squalo-balena. Nonostante il tema sensibile, il fumettista narra il legame familiare e affettivo dei protagonisti con la consueta tenerezza che lo contraddistingue.



Nuvole zen (tavola tratta da MIX)

Katsu

Dopo l'immensa popolarità di H2, la sua serie più lunga, che lo ha tenuto occupato per tutto il corso degli anni Novanta, inizia il nuovo millennio con un'opera bizzarra, senza mordente, che non viene accolta bene: *Misora per sempre* che termina la sua serializzazione dopo appena un anno dall'uscita del primo capitolo. Verrà immediatamente rimpiazzata dal ben più fortunato Katsu, primo e unico manga di Adachi incentrato sul pugilato. Katsu, che omaggia in un certo senso Rocky Joe ma anche One Pound Gospel dell'amica Rumiko Takahashi, resta ad oggi uno dei titoli più atipici dell'autore, dopo Rough e Arcobaleno di spezie.

Layout

Senza mai avere la minima pretesa di offrirsi al pubblico come un autore complesso, si è fatto un nome come raffinato narratore per il quale ogni dettaglio scenico riveste un'importanza essenziale per la comprensione del suo storytelling. Ogni inquadratura, così come ogni gesto, ogni sguardo, persino il silenzio che si viene spesso a creare fra i personaggi, cela sempre un messaggio o anticipa qualche evento. In quest'ottica, il taglio particolarmente armonico delle sue tavole gioca un ruolo ineccepibile.

Mix

Sulla scia dei suoi precedenti spokon, nel 2012 Mitsuru Adachi, ventisei anni dopo la conclusione di Touch, inizia a lavorare su quella che sarà con molta probabilità la sua ultima serie lunga. Il numero ventisei non è casuale: Touch era terminato proprio con il ventiseiesimo tomo nel 1986 e Mix, ambientato nel medesimo complesso liceale, il Meisei, dove aveva avuto luogo la parabola di rivalsa del protagonista Tacchan, si concluderà proprio con il ventiseiesimo volume, omaggiando fino all'ultimo il manga che ha reso una celebrità Adachi.

Nuvole

In un dialogo con Adachi, Urushibara Yuki, l'autrice di Mushishi, ammetteva di amare particolarmente le bellissime nuvole che fanno da sfondo alle opere del leggendario fumettista. Con la solita franchezza che lo caratterizza, lui aveva risposto: "Do molta importanza alle nuvole ma, in realtà, le disegnano i miei assistenti. Se disegnassi tutto da solo, non riuscirei mai a fare degli sfondi così belli e dettagliati!"

Oltretomba

La morte è uno dei topos che più ricorrono nella narrazione adachiana. Leggendo le sue opere, non si deve restare sorpresi se, a un certo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

punto, uno dei personaggi finisce per scomparire per sempre. In un'intervista, Adachi aveva dichiarato di non evocare la morte per spiazzare i lettori ma di inserirla nelle sue storie perché, nella vita di tutti i giorni, la morte è onnipresente. Arriva così, senza alcun effetto drammatico ed è questo realismo a rendere le sue opere toccanti, giacché i personaggi che muoiono nelle sue storie non scompaiono mai del tutto. Aleggiano per tutto il corso della trama, arrivando a influenzare le scelte dei protagonisti che non riescono mai a superare del tutto i lutti subiti.

Poesia

Come si spiega che qualcosa è poetico? Adachi non ha bisogno di dare spiegazioni. Gli bastano due o tre vignette, un cielo, uno sguardo, l'arte del dire senza dire. Ed ecco che l'emozione giunge, accompagnata inevitabilmente da una lacrima, un batticuore, un sorriso abbozzato sul volto del lettore.

Quattro zampe

Sebbene non siano mai protagonisti, i cani, a partire da Panchi (Punch) in Touch, sono vere e proprie mascotte nei manga di Adachi. Pezzi di cuore che non mentono mai e che capiscono in anticipo i veri sentimenti dei protagonisti, prima ancora che siano loro stessi a rendersene conto.

Ricordi

Altro che baseball: il vero leitmotiv delle opere di Adachi è da sempre il ricordo del passato e i piccoli tormenti della vita di ogni giorno. Sfumature veicolate disseminando foto di ogni sorta, in ogni angolo, perché senza passato non resta nulla del presente.

Silenzi

"Ho sempre cercato di usare meno testo possibile per trasmettere quello che voglio trasmettere. Preparo i miei storyboard tenendo i dialoghi al minimo. Non mi piace dover spiegare nei dettagli quello che succede: renderei tutto meno naturale. Per molto tempo ho dovuto insistere per mantenere questo minimalismo ma così, un giorno, le mie opere hanno trovato il loro giusto pubblico. I personaggi secondari svolgono un ruolo fondamentale: permettono di esprimere i sentimenti dei personaggi principali, che non sono necessariamente i più estroversi. La cosa più importante è riuscire a trasmettere emozioni anche attraverso il "non detto"."

Touch

Realizzato nei primi anni Ottanta, Touch è in assoluto il capolavoro dell'autore che parte come un triangolo amoroso tra i gemelli Kacchan e Tacchan Uesugi e la loro vicina di casa Minami Asakura. Gemelli profondamente diversi visto che il discolo Tacchan, all'apparenza un completo perdigiorno, non si direbbe mai fratello di Kacchan che, oltre ad eccellere negli studi, è l'asso della squadra di baseball, ambito tanto dagli allenatori quanto dalle ragazze del circondario. L'unica che ha qualche remora è Minami che, benché condivida con lui affinità intellettive, propende sentimentalmente per Tacchan. Sarà un incidente a rompere per sempre gli equilibri... Un'opera che ha commosso milioni di lettori.

Umanità

Le storie di Adachi spiccano perché danno spazio alle piccole gioie e alla malinconia inevitabile della vita. Mai eventi scabrosi, nemici da sconfiggere, guerre o grosse ingiustizie. Solo la tenerezza quotidiana di un mondo gentile in cui persino presunti ladri o rapitori sono capaci di gesti commoventi. Questa leggera umanità che aleggia in tutto l'universo narrativo dell'autore serve a rifugiarsi dalla bruttezza di un mondo che ha dimenticato l'empatia.

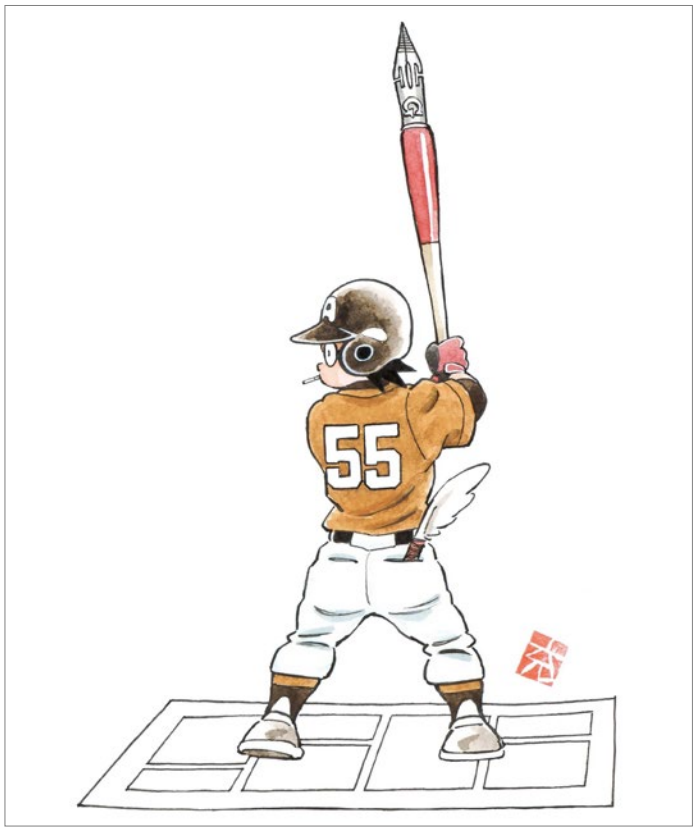
Vittorie assicurate

I protagonisti potranno perdere una madre, un padre, un amico o un fratello ma mai una partita. In fondo, si è mai visto un happy ending che non fosse preceduto da una vittoria sul campo?

Zen

Nell'introduzione a Mainichi Adachi Mitsuru, volume dato alle stampe nel 2025 per celebrare il suo cinquantacinquesimo anniversario, l'autore ha riassunto il suo lungo percorso in due parole: kokai/hansei, letteralmente: "rimorso e riflessione". Non stupisce che la sua scelta sia ricaduta proprio su queste due precise emozioni. Ma avrebbe anche potuto semplicemente scrivere "zen" e avrebbe sintetizzato alla perfezione l'armonia che trasmettono tutte le sue storie.

Ali Raffaele Matar



Logo del 55 anniversario di Adachi

Il particolare layout di Adachi (Touch)

Festival

Through Their Lenses: il cinema che resiste a Gaza

Milena Fiore in dialogo con Ezzaldeen Shalh

"La resistenza culturale è un atto di sopravvivenza e di protezione dell'identità palestinese. È l'insistenza nel possedere la propria narrazione di fronte ai tentativi di cancellazione e distorsione. Si incarna anche nell'uso dell'arte, del cinema e della letteratura come strumenti per difendere la memoria collettiva e i diritti storici, e per affermare che il palestinese non è un numero, ma un essere umano attivo e creativo, portatore di una causa giusta."
Ezzaldeen Shalh

Milena Fiore

In Palestina, dove l'esistenza non è un dato di fatto ma un diritto conquistato ogni giorno, sotto l'assedio di una cancellazione sistematica, l'arte scaturisce da una necessità più profonda del semplice bisogno espressivo, è una necessità esistenziale. Gaza rappresenta il laboratorio estremo di questa logica, il luogo in cui si sperimenta come ridurre impunemente un popolo da soggetto a oggetto di sterminio e di schiavitù. Qui riemerge l'eredità tossica del colonialismo. Qui il genocidio accumula cadaveri, ma non riesce a generare storia. Proprio dentro questo ingranaggio, la risposta è continuare a creare. Come dice Ezzaldeen Shalh, "finché ci saranno artisti che racconteranno le proprie storie con verità, la memoria resterà viva e capace di rinnovarsi. Ogni film, ogni dipinto, ogni canzone rappresenta un mattone nella costruzione di una memoria collettiva che resiste all'oblio e si trasmette di generazione in generazione". Tutte queste opere sono la prova vivente che si può rifiutare di essere cancellati. Sono la prova della grandezza di un popolo che non rinuncia alla propria storia e ritrova le parole per immaginare il futuro.

In questa realtà durissima di vite frantumate da bombardamenti e lutti insostenibili, dal 26 al 31 ottobre 2025, in corrispondenza con la Giornata nazionale della donna palestinese, si è svolta la prima edizione del Gaza International Festival for Women's Cinema, intitolata "Donne leggendarie durante il genocidio", rendendo omaggio alle donne il cui lavoro ha contribuito alla lotta popolare palestinese, come le registe Khadijeh Habashneh e Jocelyne Saab. Presidente onoraria è stata la regista Monica Maurer. Due le giurie, una per i film di finzione e una per i documentari. Presidente della prima è stata la regista e sceneggiatrice francese Céline Sciamma, affiancata dal regista marocchino Mohamed El Younsi, dall'attrice italiana Jasmine Trinca, dal regista e scrittore palestinese Fajr Yacoub e dall'attrice e regista teatrale algerina Moni Boualam. Alla presidenza della giuria per i documentari è stata la regista palestinese Annemarie Jacir. Con lei il regista e produttore bahreinita Bassim Al Thawadi; la produttrice italiana Graziella Bildesheim, presidente dello European Women's Audiovisual Network; il regista kuwaitiano Abdulaziz Al-Sayegh e la montatrice cubana Maricet Sancristobal, coordinatrice del dipartimento di montaggio alla EICTV di Cuba.

La manifestazione si è tenuta a Deir al-Balah, in un campo profughi, sotto una tenda in mezzo alle macerie, con un tappeto rosso artigianale che scorreva lungo il campo. Il Festival ha creato un luogo impossibile in cui la comunità ha ritrovato, sebbene per pochi giorni, la forza di guardare, discutere ed emozionarsi insieme. Proprio ciò che la guerra mira ad annientare. "La risposta è stata profondamente toccante, piena di orgoglio e di stupore. Il pubblico ha sentito che il festival li rappresentava e parlava a loro nome, in particolare alle donne. C'era una sete evidente di cinema e la sensazione diffusa che Gaza non sia culturalmente isolata, come spesso viene rappresentata. Questo è stato possibile grazie a una profonda fiducia nell'idea, al lavoro volontario e alla costruzione di una rete di relazioni fondate sulla fiducia e sulla solidarietà culturale. Nonostante le risorse limitate, la grande energia umana, insieme al sostegno morale e artistico di partner creativi che hanno creduto nella missione del festival, è stata decisiva, soprattutto da parte dei nostri amici italiani e britannici", rendendo possibile un evento di così alto valore artistico e umano, la cui eco ha raggiunto tutto il mondo. "Il mio bilancio è estremamente positivo, non solo sul piano artistico ma anche su quello umano e sociale. Il festival ha creato uno spazio autentico per amplificare la voce delle donne palestinesi di Gaza e ha dimostrato che una città assediata è capace di produrre un evento cinematografico internazionale di valore artistico e con un messaggio chiaro".

"L'apertura del festival è stata un momento profondamente umano e carico di emozione. La proiezione de *La voce di Hind Rajab* della regista Kawthar ibn Haniyya non è stata una semplice visione di un film, ma una testimonianza viva che ha trafitto la coscienza del pubblico. Il silenzio ha riempito la sala, sono apparse le lacrime, e tutti hanno sentito di essere dentro l'evento stesso, che la storia li toccava direttamente. In quel momento, il cinema ha mostrato la propria capacità di trasmettere il dolore con onestà e dignità". Ed è stato proprio in quel buio che il cinema ha compiuto il suo miracolo più alto: ha riportato alla luce un nome, un volto, una storia. Ha affermato, senza bisogno di trattati e con piena dignità, che quella vita non era e non è sacrificabile.

A partire da quella esperienza fondativa di memoria, il Festival si è trasformato in un coro globale di risposta. Settantanove film provenienti da ventotto paesi hanno manifestato la volontà di non interrompere il racconto. Autrici, autori, tecniche e tecnici hanno rotto il silenzio, scegliendo di riconoscere l'umanità di Gaza e di affermare che le sue vite non possono essere sospese o distrutte. Attraverso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

una pluralità di sguardi sul lavoro, la maternità, i corpi feriti e la speranza, si è manifestato un rifiuto planetario del tentativo di annientare un popolo.

Il futuro del Festival si gioca ora tutto sulla capacità di far vivere e moltiplicare le connessioni che ha creato. Il suo scopo, infatti, è quello di consolidare una rete di scambi e produrre un'infrastruttura culturale indipendente e duratura. "Aspiriamo a sviluppare il Festival come una piattaforma annuale sostenibile che si espanda includendo programmi di formazione, coproduzioni e proiezioni internazionali. Lavoreremo anche per rafforzare le relazioni che sono state avviate attraverso partnership di lungo periodo e programmi di scambio culturale e cinematografico che garantiscano continuità e impatto al progetto".

L'obiettivo finale è garantire che le giovani voci di Gaza possano sempre raccontare, che nuovi film germoglino dal buio e che la storia palestinese resti per sempre un racconto aperto. "Viviamo la vita in tutti i suoi dettagli, sapendo che migliaia di storie attendono di essere raccontate attraverso il cinema". In questa determinazione a trattenere la complessità della vita contro la semplificazione violenta della morte, risiede il nucleo della resistenza. Creare in tali condizioni, dunque, dimostra che lo sradicamento non ha vinto. Per questo, le opere e i registi palestinesi meritano una riconoscenza profonda.

In coerenza con tale visione, il Festival sta dando vita al progetto "Through Their Lenses", l'incarnazione più tangibile di una rinascita continua, formando venti giovani donne di Gaza nelle tecniche fondamentali del cinema per trasformare il loro sguardo. "Questo progetto va oltre la formazione tecnica per diventare uno spazio di emancipazione intellettuale e umana per le giovani donne. Mira a fornire loro gli strumenti per esprimere se stesse e i propri problemi, e a costruire una nuova generazione di cineaste capaci di raccontare la realtà palestinese da una prospettiva profondamente femminista e umana". In questo contesto, la macchina da presa diventa un'estensione della voce, il mezzo per dichiarare: io vedo, io ricordo, io racconto, io sono qui. È una pratica che disarma la logica dell'attesa, esercitando nel presente più crudele il potere di testimoniare. In un'epoca che tratta gli esseri umani come sacrifici consentiti, il progetto afferma che ogni vita merita di essere raccontata, soprattutto da chi la vive.

"Il cinema a Gaza rappresenta uno spazio di pensiero critico, dialogo e riapertura delle domande legate alla società, all'identità e alla giustizia. È in profonda sintonia con la visione di Cesare Zavattini del cinema come strumento di crescita civile e politica e di stimolo alla consapevolezza e alla trasformazione sociale". Il percorso del Festival è proseguito nel dicembre 2025 con la prima proiezione in Palestina del film *Palestine 36* di Annemarie Jacir. Portarlo a Gaza mentre le case venivano distrutte è stata un'affermazione di sovranità narrativa. La proiezione, seguita da un dibattito

online, si è trasformata in un rito civile collettivo, riattivando il circuito tra i fatti drammatici del 1936 e il genocidio di oggi. È qui che l'utopia zavattiniana dei circoli del cinema e delle proiezioni diffuse ha la sua più bruciante attualità. Ogni proiezione a Gaza è una lezione di storia vissuta, dove la comprensione del mondo si costruisce collettivamente.

Il 31 dicembre 2025, a Deir al-Balah, la commemorazione del grande attore e regista Mohammed Bakri, organizzata dai Festival di Gaza e Gerusalemme, ha assunto un valore politico fortissimo. Ricordare a Gaza l'artista appena scomparso, icona del cinema palestinese, ha significato riannodare un filo rosso spirituale e artistico che l'occupazione cerca di spezzare. "Mohammed Bakri è stato un attore e regista palestinese di primo piano, noto per le sue posizioni coraggiose e per il suo profondo impegno etico verso la causa palestinese. Nel 2002 ha diretto il documentario *Jenin, Jenin*, che ha raccolto le testimonianze degli abitanti del campo profughi di Jenin dopo l'invasione israeliana, basandosi sulle narrazioni dirette delle vittime, lontano da propaganda o abbellimenti politici. A causa di questo film, Bakri è stato sottoposto al divieto di proiezione dell'opera in Israele, a lunghi procedimenti giudiziari e a campagne sistematiche di diffamazione e di emarginazione professionale, nel tentativo di punirlo per aver rivelato la verità". Il suo film è diventato un bersaglio. Ma proprio per questo è rimasto una pietra miliare, e Mohammed Bakri il simbolo dell'artista martire della verità.

In riconoscimento della sua carriera e del suo ruolo culturale, nel 2020 Mohammed Bakri fu omaggiato al Jerusalem International Film Festival, e a lui è stato intitolato il "Mohammed Bakri Award for Best National Film", a conferma del suo status di uno dei pilastri del racconto cinematografico palestinese. Accanto a lui, "molti altri artisti hanno contribuito a tessere il tessuto narrativo della Palestina attraverso arte, cinema e teatro, tra cui Hussam Abu Aisha, Ahmed Abu Saloum e George Ibrahim, le cui opere sono diventate espressioni di testimonianza, memoria e resistenza culturale, aiutando a consolidare la narrazione palestinese come una storia umana viva e in continua evoluzione". Onorare Mohammed Bakri nella Gaza di oggi ha significato riconoscere una catena di responsabilità che lega le generazioni. La scelta di non delegare, non attendere, non cedere ad altri la ricostruzione della propria storia.

La resistenza culturale palestinese oggi è una nascita che si rinnova ogni giorno sotto le bombe e nell'assedio, contrastando difficoltà di tutti i tipi, la precarietà della vita nelle tende, la fame, il freddo e le malattie. Una nascita che rifiuta l'attesa e la resa. Che dichiara che la storia non è finita, finché ci sarà qualcuno a raccontarla, a reimmaginarla, a tramandarla. Ed è forse proprio questo il senso più profondo del cinema. Ogni film, ogni storia raccontata da una giovane regista di "Through Their Lenses", ogni lacrima condivisa davanti a *La voce di Hind Rajab* è un segno per affermare che nessun essere umano può essere proprietà o schiavo di altri, che nessuna storia è negoziabile. È per questo che quel cinema nato sotto le bombe ci riguarda tutte e tutti.

Milena Fiore

E' componente dello staff della Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), dove ricopre il ruolo di responsabile dell'area tecnica ed è componente dell'Assemblea dei garanti. Ha curato il montaggio di numerosi progetti a carattere storico, politico e sociale, oltre che di live performance. La sua attività si estende anche alla formazione e ai laboratori audiovisivi, in particolare con l'associazione CroMA (Cross Media Action), con una forte attenzione all'elaborazione della memoria collettiva e sociale attraverso le immagini.

* Le foto sono state realizzate durante il Gaza International Festival for Women's Cinema, che si è tenuto dal 26 al 31 ottobre a Gaza, nel campo di Deir al-Balah

Quando l'Arca di Bendazzi prese il largo, creando un bel… Can Cannes!

Eric Rittatore

"Un cane va a Cannes e fa un po' di can can" – così, in occasione della sua presentazione alla Mostra del Cinema di Venezia del 1980, Franco Scepi sintetizzò il film da lui scritto e diretto. Girato tra '76 e '79, *Can Cannes* è un piccolo quanto affascinante "esperimento patafisico" che utilizza come attori perlopiù personaggi che all'ambito cinematografico daranno molto in altre vesti: Andrea De Micheli, divenuto illustre produttore in ambito pubblicitario; Pierluigi Ronchetti, ideatore del programma di divulgazione cinematografica *CIAK* sulle reti Mediaset… e un giovane quanto già assai apprezzato critico e giornalista, qui alla sua prima e probabilmente ultima prova d'attore 'ufficiale' (il gusto per la teatralità lo conservò tutta la vita, contribuendo a rendere vivace e coinvolgente ogni lezione e conferenza): Giannalberto Bendazzi. La trama - recita uno degli avvisi introduttivi - *"parte dalla fine"*, ovvero dal ritorno della coppia protagonista, milanese come si evince dalla loro tipica cadenza: come spiegato nell'intertitolo, *"l'interpretazione degli attori, volutamente senza spontaneità, intende simulare il disagio giovanile dell'epoca"*. L'epoca è quella che chiude i "tumultuosi" quanto fertili Settanta per tuffarsi, non senza perplessità, in quegli Ottanta che, col senno di poi, si riveleranno, pur se ancor tra picchi di creatività, l'anticamera del colonialismo dell'immaginario, veicolato dallo strapotere invasivo del medium catodico e infine ratificato con l'avvento della Rete. Scepi è una figura dal genio creativo poliedrico e sfaccettato: figlio d'arte, nel vero senso del termine, seppe esplorare, spesso anticipandoli, i nuovi flussi della comunicazione di massa attraverso una continua ricerca artistica e multimediale. Già scenografo per la Scala e RAI (*L'amico del giaguaro*), fu a lungo consulente di Campari per cui ideò e realizzò opere che, sull'esempio tracciato da Depero col quadro *Squisito al Selz* (1926), miravano a dissociarsi dal proprio assunto commerciale per consacrarsi quali autentiche opere d'arte o, per utilizzare il termine coniato da lui stesso, *Over Ad'Art*. Fu definito *danseur des images* dal grande produttore Serge Silberman, che gli commissionò l'iconico manifesto del capolavoro satirico-surrealista di Luis Bunuel, *Il fantasma della libertà*: alla luce della tragica quanto grottesca situazione in cui è sprofondata l'America, con le conseguenti e sempre più inquietanti ripercussioni globali, l'illustrazione di Scepi si conferma oggi non solo simbolicamente appropriata ma addirittura profetica. In apertura ho definito *Can Cannes* un "esperimento patafisico", e non a caso: la Patafisica, disciplina inventata e teorizzata da Alfred Jarry (tra i lavori memorabili di Emanuele Luzzati le scenografie realizzate per l'*Ubu Re* al Teatro della Tosse di Genova) quale *scienza delle soluzioni immaginarie* ovvero *logica dell'assurdo*, assurse nel tempo a vera e propria corrente artistica che si propone di esplorare, attraverso l'arte e la letteratura, le eccezioni parallele alla Scienza fondendole nel calderone dell'assurdo, dell'ironia e dell'immaginazione. Consanguineo della Patafisica potremmo considerare Fluxus, movimento così battezzato dal suo ideatore, il lituano-statunitense George Maciunas (1931-1978): Scepi li conosce entrambi a New York, dove partecipa ad una performance in Canal Street. Maciunas, che mantenne un rapporto conflittuale quanto maieutico con la propria 'creatura', la concepì come un tentativo di far confluire le avanguardie culturali, sociali e politiche in un unico fronte d'azione. Fluxus si caratterizzò nel tempo più come una rete internazionale che collegava artisti, compositori e *designer* attivi negli anni Sessanta e Settanta, pur conservando il primigenio anelito antiartistico e anticommerciale e la propensione alla pratica sperimentale e interdisciplinare sul modello poi indicato da John Cage: dare inizio all'azione senza prefigurarne l'esito, privilegiando il processo creativo sopra ogni sua manifestazione concreta. *"Un'organizzazione, un'idea, un modo di vivere, un gruppo di persone non fisso che fa fluxlavori»*: mescolare arte, musica e vita quotidiana immaginando soluzioni, appunto, patafisiche, *"concertando mondi e paesaggi impossibili"* … o perlomeno imprevisti. *Ubi Fluxus Ibi Motus*: dove c'è Fluxus, lì c'è movimento. Un modo di lavorare e di pensare che esisteva "prima" ed esisterà "dopo" «*un continuo susseguirsi di cambiamenti*», e di idee, e di creatività, passione ed estro artigianale, analogo a quello che caratterizzò la Generazione italiana del Dopoguerra, capace non solo di ricostruire il Paese dalle macerie, ma anche di ridonargli una propria identità, fantasiosa e versatile, che nell'Epoca d'oro del Cinema, della Tv e dell'Animazione nazionale riuscì a dialogare col Mondo pur restando irriducibilmente sé stessa. *Can Cannes* è un esempio di questa *weltanschauung*, forse uno degli ultimi prima che Mercato e Consumismo erigano i recinti entro cui verrà costretta la sensibilità immaginifica collettiva. Riflette Scepi: *"i nostri entusiasmi di giovani appassionati di cinema (e imprenditori) negli anni 60, 70 e 80 sembrano ora un ricordo intimo in buona parte dimenticato… Can Cannes fu come il sasso nello stagno di un'epoca in totale cambiamento. Uscivamo da quello che era definito cinema d'autore (dopo quello neorealista degli anni 50/60) e stavamo entrando, dopo il tempo della commedia all'italiana, nel cinema che io avevo definito "il cinema d'attore". Noi NON vivevamo a Roma, città del cinema per tradizione e volevamo imporre una diversa visione con un "pensiero milanese". Un film creato nel tempo del femminismo con un concetto: la donna si emancipa e l'uomo sposa il cane. Ma non raccontato come la nonna racconta ai nipoti: trattando lo spettatore da adulto"*. Non stupisce dunque ritrovare coinvolte, oltre ai nomi già citati, altre eccellenze di questo 'artigianato artistico patafisico" in salsa meneghina: Mario Battistoni, storico direttore della fotografia per Maurizio Nichetti (*Ratataplan*, *Ladri di saponette*, *Domani si balla*, *Volere Volare*); Lucio Tomaz, collaboratore di Gino Gavioli e Osvaldo Cavandoli; il musicista e compositore Detto Mariano, collaboratore di Celentano e dello stesso Nichetti (*Ratataplan*) e autore di numerose indimenticabili sigle di anime tv (*Mazinga Z*, *Temple e Tam Tam*, *Judo Boy*, *Gundam*). A proposito di Animazione: che dire dei divertenti titoli di testa realizzati da quel geniaccio di Guido Manuli, il "Tex Avery italiano" che, come Nichetti, fu pilastro del memorabile sodalizio creativo con Bruno Bozzetto? Mi permetto una suggestione, opinabilissima: se *Allegro non troppo* rappresenta una sorta di struggente commiato dall'Era di Carosello, l'unica regia dal vero del papà del Signor Rossi, *Sotto il ristorante cinese* (1986) - che esteticamente e concettualmente ritengo avere diversi punti in comune con *Can Cannes* – potrebbe rappresentare l'ultimo "fluxlavoro" del Cinema italiano? L'opera che - parafrasando la citazione di Georges Méliès che di *Can Cannes* esprime l'essenza - chiude il cerchio sul *"cinema quale finestra aperta*

Can Cannes - Giannalberto Bendazzi

Can Cannes - Andrea De Micheli e Massimo Rossi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sulla fantasia"? Il Cane parlante, interpretato dal futuro ottimo attore teatrale, cinematografico e televisivo Massimo Rossi, ricorda inevitabilmente lo Snoopy dei Peanuts, e qualcosa del nevrotico Charlie Brown si intravede nell'ostentatamente laconico "padrone", Andrea (De Micheli). Lo tsunami del "femminismo", che Scepi concepisce quale "fuoco metafisico" che travolge i rapporti tra uomini e donne, sembra aver scavato un fossato di incomunicabilità profonda tra i pur giovani marito e moglie: lei si dimostra tanto complice con l'amica quanto sarcastica e 'castrante' verso di lui, che troverà interessata solidarietà nell'animale domestico – *"il cane oggetto d'amore/garantito 8 ore!"* - peraltro curiosamente nostalgico della "tradizione", quando i ruoli erano chiari e definiti. Ma, che sia per il "riflusso" o perché i nefasti germogli del Berlusconismo hanno già iniziato ad attecchire, il linguaggio suona più modaiolo che militante, come il topless ostentato e il grido *"PACE!"* che diventa garrulo saluto 'social' svuotato di ideologia e pregnanza. Echi dall'*Ecce Bombo* di Moretti echeggiano nei dialoghi, ma al posto della smarrita gioventù post-sessantottina romana qui esala già il tedio della "Milano da bere": - *"Abiti qui?" "Non proprio: ci capito." - "E Andrea? Vaporizzato: il "marito spray!" - "Italiano? No, Milanese."* Cannes viene ripresa perlopiù dall'esterno, nella prospettiva *flaneuse* di Andrea, fotografo dilettante che si aggira tra i luoghi del Festival dove risuona stentorea la voce dello Speaker ostentante familiarità con gli ospiti illustri (si vedono di sfuggita Marco Ferreri e Billy Wilder). L'autoreferenziale 'eccellenza' del "made in Italy" si esprime nell'esaltazione sciovinistica dell'unico, fittizio film italiano presente: *Su Nuraghe*, interpretato da sole pecore e diretto da Osvaldo Gennargentu, *"pastore sardo che ha frequentato i migliori salotti romani"*. Forse parente di quello, abruzzese, che in *Sogni d'oro* di Moretti (1981) rivendicherà la propria cinefilia contro la vulgata che lo pretenderebbe stereotipo di ignoranza e disinteresse sul tema? Come in un romanzo di Bulgakov, la narrazione contiene una "storia nella storia", raccontata ad Andrea dal minuscolo Mago contenuto nella scatoletta rinvenuta per strada, interpretato dallo stesso regista. La novella ironico-boccaccesca in costume del maresciallo prussiano Popilov e della sua nobile quanto infedele consorte Geltrud, tra aerofagia e flatulenze reciproche, beffardo colpo di scena prospettico e inserti dal Teatro dell'Assurdo (Mortimer e la dispotica Mamma), richiama la suggestiva trasposizione tv delle Favole di Andersen diretta da Scepi con protagonista Franco Franchi (1975). Giannalberto Bendazzi (Philippe) fa la sua apparizione, con indiscutibile presenza scenica, instaurando una sorta di duo comico con Ronchetti, a sua volta capace di rendere in modo perfino inquietante l'ambiguo e grottesco Omino delle Caramelle, subito ribattezzato l'Altruista, cui rivela il suo (profetico) sogno: - *"Una barca! Un nuovo inizio!"*. Gli uomini, come detto, interagiscono perlopiù tra loro, e l'infantile scatolina cantastorie viene eletta "roba da uomini" ... forse nell'accezione per cui il genere maschile da sempre si racconta la medesima favola rassicurante? Le loro compagne, sempre meno "comprensive" e ormai provette nell'uso dell'arma suprema contro il patriarcato, ovvero il sarcasmo che ne mina alla base i miti fondativi, dileggiano financo le eroine martiri come Giovanna d'Arco (anch'esse modelli di femminilità sottomessa al potere maschile) affondando la sacralità della virilità maschile: - *"Anche a letto Andrea dorme sempre"*. Ciao Maschio! sembrano dire, mentre imparano per conto proprio a guidare gli autoveicoli, ultimo e ossessivo 'status' della preminenza virile: ormai non ci servi più nemmeno "per un passaggio". Anzi, gli uomini appaiono qui 'appiedati' e confusi, ed esposti, con molta meno libertà e leggerezza rispetto alla controparte femminile, a pulsioni omoerotiche più o meno inconsce: - *"il mondo è molto più complicato delle verità che si possono dire su di esso. E quindi va interpretato dagli artisti"* – spiega il dr. Schwarz, caricatura di luminare effeminato che rimanda forse troppo a certi birignai di Cochi Ponzoni ma cui si deve una delle battute migliori: - *"i fotografi perseguono verità semplici, crude... o mal cotte!"*. Moretti risuona anche qui, nella consapevolezza di quanto le parole siano pericolose e, sempre più fuori controllo, rischino di trascinarti *"in una spirale fuori controllo"*: occorre dubitare, sempre, dei propri e altrui comportamenti. Nel finale "alla 8 ½" che vede tutti i personaggi riuniti sulla barca di cui Bendazzi si è eletto capitano, pare ricomporsi una sorta di Eden, un ordine primordiale in cui pure il Cane torna ad essere un animale, sebbene le Donne – in guisa di serpenti – siano pronte a desacralizzarlo implacabilmente (*"Infantili!"*). Ma al di là di ogni interpretazione psico-sociologica, ciò che personalmente mi resta impresso di *Can Cannes*, è l'immagine di Giannalberto Bendazzi ritto sul ponte che stringe il timone mentre conduce, in mezzo alla tempesta, quella che ora ci appare come una sorta di 'Arca' su cui provano a trovare scampo gli esponenti di un ecosistema minacciato. Non a caso, alla richiesta dell'Altruista, divenuto Mozzo, di poterlo chiamare 'mamma' invece che 'capitano', Bendazzi risponde, con un largo sorriso: - *"Chiamami: Noè!"* Impossibile, per chi scrive, non vederci una profezia di quella Grande Opera che all'epoca egli aveva già inaugurato con *Topolino e poi* (1978), matrice dell'immane "mappatura globale" della Storia dell'Animazione che durerà fino al Nuovo Millennio e che oggi sappiamo costituire anche un inestimabile scrigno di archeologia preventiva. Senza, buona parte delle 'specie', degli esemplari e dei manufatti che sono parte integrante delle origini e dell'evoluzione dell'Animazione sarebbero stati risucchiati dai costanti Diluvi della Memoria. Per cui sì, caro Giannalberto: possiamo legittimamente chiamarti – anche – Noè.

Eric Rittatore

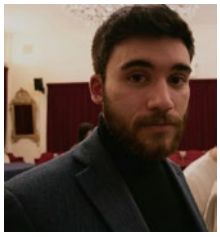
Can Cannes (1980) di Franco Scepi - Manifesto

"L'Ubu Re" di Jarry disegnato da Luzzati

"Il Fantasma della Libertà" (1974) di Luis Bunuel - poster di Franco Scepi

Non essere cattivo (2015). La tenera durezza della sincerità

A dieci anni dall'uscita del film *Non essere cattivo* il regista Claudio Caligari rimane portavoce di un cinema essenziale, manifesto di una poesia urbana che cattura e protegge le fragili sfumature dell'amore


Enrico Maiolatesi

"Te piacerebbe, a Brù, andassene via da tutta 'sta merda? E 'ndò annamo? A Cé, nun lo guardà er mare che te vengono i pensieri". Lungomare di Ostia, anni 90: Cesare e Vittorio sono due amici che si ritrovano in una giornata qualunque, fatta di espedienti e sopravvivenza. I due protagonisti, interpretati magistralmente da Luca Marinelli e Alessandro Borghi, vivono le giornate assieme e si sostengono, circondandosi di compagnie e personaggi legati al loro mondo, fatto di spaccio, delinquenza e prostituzione. È un'umanità sofferente e naufragata, quella a cui Claudio Caligari decide di offrire uno spazio per raccontarsi. Vittorio conosce Linda, una giovane madre, e dopo l'ennesima notte di eccessi decide di rallentare e dare un senso alla propria vita; Cesare, invece, non riesce a cambiare direzione. Vittorio prova a portare con sé l'amico fraterno per aiutarlo, mentre lo stesso Cesare s'innamora di Viviana, una ragazza della loro "comitiva". "Innamorarci così, non c'è niente di più urgente adesso. E chissà quante volte ci perderemo ancora, prima di non perderci mai più. O chissà quante volte ci perderemo ancora, prima di non rivederci più. A cuor leggero, teniamoci stretti così." [1]

Non essere cattivo, celebrato alla Festa del Cinema di Roma 2025 in occasione del decennale dall'uscita, è un racconto intenso in cui sentimenti e desideri si confrontano con la tragedia della vita e col continuo stordimento dei personaggi, unica fuga da una realtà priva di bellezza. Nella pellicola aleggia l'ombra della morte, attraverso il dramma dell'Aids, ed è alla nipotina malata che Cesare regala un orsacchiotto; non può guarire la bambina, non può lenire le ferite che porta nel cuore. L'orsacchiotto è forse il simbolo di questo film: una flebile fiammella di vita immersa nella tragedia, la cui sfida sembra essere quella di trovare la forza per proteggere la dolcezza. "E l'universo tridimensionale sta perdendo il suo colore. Ed è avaro di stupore e di bei pensieri. Ma resta qui con me e inventiamo un mondo che ci faccia ridere."[2]

Sin dalla prima scena è immediato il richiamo al film d'esordio dello stesso regista (*Amore Tossico*, 1983), eppure qualcosa sembra essere cambiato. Laddove le anime che abitavano Ostia vivevano nell'abbandono della dipendenza da eroina, ora consumano il tempo tra sostanze sintetiche e edonismo, provando ad emergere da quei luoghi oramai marciti. Il desiderio di cambiare vita, trovando la forza per affrontare la realtà, è un elemento condiviso dal cinema che ha voluto raccontare la periferia e le sue fragilità. Pier Paolo Pasolini esordì alla regia con *Accattone* (1961), un film potente e moderno sulla vita in borgata, riuscendo a restituirne una poetica storia di pregiata intensità e, come avrebbe fatto due decenni più tardi lo stesso Caligari, scelse attori non professionisti mettendo lo spettatore di fronte alle storie di tragici destini, dove la sincerità diviene l'unico veicolo narrativo. Questi elementi di umana tragedia abitano anche i successivi film di Pasolini (*Mamma Roma*, 1962, e *La Ricotta di Ro.Go.Pa.G.*, 1963), sollevando una riflessione dello stesso Caligari. "Osservando le attuali periferie e borgate viene subito da pensare a come oggi suonerebbero assolutamente falsi e fuori luogo quei destini e quei finali cristologici che portavano personaggi come Accattone, Ettore di *Mamma Roma*, Stracci della *Ricotta* e ancora Cesare di *Amore tossico* a morire come dei novelli cristi. Oggi ogni dimensione religiosa è perduta."

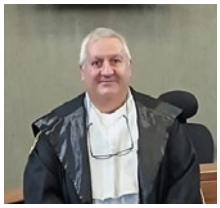
I luoghi e le strade di queste pellicole possiedono una propria voce e gli stessi registi sembrano averne assorbito l'essenza, restituendone i lati più intimi e nascosti attraverso una narrazione permeante e libera. Pasolini, rappresentando la cruda realtà di borgata, propose un inedito contrasto visivo e sonoro grazie all'accostamento dello sguardo decadente e della musica classica; in *Accattone* scelse Bach, mentre per *Mamma Roma* decise di selezionare Vivaldi. Nanni Moretti inserì il pianoforte di Keith Jarrett (*The Köln Concert*, 1975) all'interno della ripresa in Vespa lungo le strade di Ostia, fino al luogo dell'uccisione di Pasolini (nel film *Caro Diario*, 1993); Caligari utilizzò lo splendido tappeto sonoro composto da Paolo Vivaldi per *Non essere cattivo*, arricchendo la pellicola con note di colore e intense vibrazioni. Queste meravigliose e raffinate colonne sonore, legate da un "fil rouge" viscerale, si mescolano perfettamente alla desolante realtà urbana, producendo un'alchimia capace di impreziosire ogni singolo dettaglio.

Non essere cattivo è una ballata di corpi e di sogni, naufragati tra le onde del mare e giunti a riva, tra le correnti della sera; è il delicato equilibrio tra tenerezza e durezza di un'umanità poetica e in rovina, "un'assemblea di cocci a conversar di vasi"[3], in cerca di una carezza tra le sfumature dell'amore. Caligari, scomparso al termine delle riprese del film, con coraggio e professionalità ha creduto in un cinema autentico e struggente, dove la passione e lo sguardo attento non scendono a compromessi ed invitano alla consapevolezza. Ricordiamo insieme Claudio Caligari a dieci anni dall'uscita del suo ultimo film facendo tesoro della sua preziosa coerenza artistica, manifesto della tenerezza e della fragilità di periferia. *Non essere cattivo* cosa significa? "È per me, in primis, il ricordo di un uomo di grande coraggio e senza paura. E, secondo poi, noi scherzosamente l'abbiamo definito l'undicesimo comandamento. Non essere cattivo verso te e verso gli altri. Tendi al bene, al bello. L'unica salvezza. Questo è quello che significa per me."[4]

Enrico Maiolatesi

1. Riccardo Sinigallia, "A cuor leggero", (2015)
2. Paolo Benvegnù, "E' solo un sogno", (2003)
3. Niccolò Fabi, "Nel blu", (2019)
4. Luca Marinelli, (2015)

Un bilancio dell'ottava edizione della Rassegna Cinema e Diritto


Agostino La Rana

La Rassegna "Cinema e Diritto", organizzata dall'associazione Mutua Consumatori e patrocinata dalla Fondazione Banco di Napoli, nella quale i film, proiettati gratuitamente nelle aule universitarie, sono oggetto di studio per i temi giuridici trattati, anche nella sua ottava edizione ha affrontato diversi argomenti.

Sulla rivista ***Diari di Cineclub,*** media partner della Rassegna, proponiamo uno dei principali argomenti, che possiamo riassumere con una domanda semplice: che cosa intendiamo per arte, in particolare quando ci riferiamo al cinema?

La mia risposta è la seguente: la caratteristica principale dell'arte è la sua universalità. Il percorso che mi ha condotto verso questa risposta ha la sua radice in un programma televisivo della RAI, intitolato "Il giro del mondo in 80 TV", ideato e condotto da Carlo Sartori, giornalista, docente universitario, dirigente d'azienda, critico televisivo e soprattutto uno dei maggiori esperti di mass media. Quel programma settimanale, trasmesso nel 1980, era un *reportage*: in ciascuna puntata Sartori descriveva le caratteristiche delle televisioni in un singolo stato. In una puntata, per esempio, intervistò il presidente della televisione pubblica giapponese (*NHK*), che all'epoca (ora non so) era una delle prime tre televisioni al mondo per fatturato, nonostante la lingua giapponese fosse - e tuttora è – molto meno diffusa rispetto all'inglese, allo spagnolo, all'arabo e al francese. Domanda di Sartori "Come avete fatto a raggiungere questo risultato". Risposta: "Quando noi mettiamo in cantiere un nuovo programma, cerchiamo di capire se potrà essere esportato o meno. Nel primo caso, investiamo molto; nel secondo caso, investiamo poco". In pratica, i dirigenti di quella televisione avevano applicato alla loro azienda lo stesso criterio che i dirigenti di altre aziende giapponesi (dall'industria automobilistica *Toyota* a quella elettronica *Sony*, per citare marchi famosi in tutto il mondo), avevano applicato nelle loro aziende e sulle quali si basava tutta l'economia giapponese. Si tratta del *mercantilismo*, una dottrina economica sorta in Europa grazie a economisti come Antonio Serra e Adam Smith, sviluppatasi a partire dal secolo XVI, che si basa su un semplice principio: la ricchezza di una nazione dipende dalle sue esportazioni. Questa dottrina è stata applicata non solo nel Giappone ma anche in Germania, in entrambi i casi a partire dal dopoguerra, oltre che dalla Cina in questo secolo, con risultati clamorosi. Il successo della televisione pubblica giapponese era legato all'esportazione dei cartoni animati, celebri in quel periodo, come *Goldrake*, *Heidi*, *Il Grande Mazinga*, ecc., prodotti e distribuiti da società specializzate e televisioni (anche private).

Il giornalista Carlo Sartori

Nel 1980 ero uno studente liceale che seguiva con curiosità il programma di Carlo Sartori, pur non avendo nel mio orizzonte il suo percorso da studente universitario, anche negli USA. La risposta del presidente della televisione pubblica giapponese è rimasta nella mia mente per decenni e qui mi sovviene la metafora del cervello, che secondo lo scrittore Arthur Conan Doyle era una sorta di soffitto dove mettiamo mobili e cianfrusaglie che non utilizziamo più, destinati a sparire per lasciare spazio ad altri oggetti (che simboleggiano ricordi, informazioni, ecc.). Questa risposta è riemersa quando da cinefilo ho imparato a distinguere il cinema come arte dal cinema che, nella migliore delle ipotesi, è solo intrattenimento o, peggio ancora, propaganda. Esemplifico. Secondo me il cinema come arte è Charlie Chaplin, artista compreso in tutto il mondo perché il suo linguaggio espressivo era universale anche quando il film era muto (pensiamo a *Il Monello* e *Luci della città*) ed è stato apprezzato anche in contesti lontani dal suo pensiero (citiamo, ad esempio, il commento della *Radio Vaticana* all'annuncio della sua scomparsa: "È stato il più geniale e amato uomo di cinema di tutti i tempi"). Pensiamo alla storia del cinema italiano, che ha vissuto la sua stagione d'oro al tempo del *neorealismo*, con film (definibili anche come "prodotti", secondo l'ottica del mercantilismo) che si esportavano ovunque e spesso erano anche premiati per il loro valore artistico, come *La strada* di Federico Fellini, che nel 1957 vinse l'*Oscar* come miglior film in lingua straniera (categoria appena istituita). Ho voluto citare solo questo film tra i tanti capolavori del neorealismo, perché era il film preferito da Papa Francesco. Non a caso, perché Bergoglio ha enfatizzato durante il suo pontificato il tema della povertà e *La strada* era un film povero: per l'ambientazione, per i personaggi, per la trama e per i costi di produzione. A riprova della circostanza che per esportare

segue a pag. successiva

Logo della rassegna

Patrocinio

segue da pag. precedente

"La strada" (1954) di Federico Fellini

un film non occorrono grandi investimenti ma una buona idea, come dimostra anche il successo del film *Perfetti sconosciuti* di Paolo Genovese (2016), che detiene il primato mondiale di film con il maggior numero di *remake* all'estero (47). A proposito di *remake*, vorrei citare anche il film *Under suspicion* (USA, 2000), *remake* di un film francese del 1981. Lo cito perché è stato uno dei film più apprezzati dagli studenti universitari nel corso delle otto edizioni della Rassegna "Cinema e Diritto". Lo proiettiamo perché serve per spiegare non solo alcuni aspetti di quella che il Codice di procedura penale definisce come la fase delle indagini preliminari (la differenza tra persona informata sui fatti e testimone, il verbale di sommarie informazioni testimoniali, le pressioni psicologiche sull'indagato, ecc.) ma perché introduce lo studente al tema, che lo accompagnerà dopo la laurea nel suo lavoro, dell'interpretazione giuridica dei fatti. Il lavoro di un avvocato, di un magistrato, di un commissario di polizia, di un notaio, di un diplomatico, consiste nell'interpretare un fatto (anche sotto forma di dichiarazioni di volontà delle parti di un rogito, nel caso del notaio), per giungere a conclusioni coerenti con la legge, un trattato internazionale, la giurisprudenza e la dottrina (evitiamo di tirare in ballo la verità, che è anche un concetto filosofico e teologico). Un laureato in giurisprudenza interpreta e l'interpretazione, per quanto sia tendenzialmente oggettiva (almeno nelle intenzioni), inevitabilmente diventa anche soggettiva, perché tiene conto del vissuto, dei valori e della sensibilità dell'interprete. *Under suspicion* è la storia di una indagine per duplice omicidio. Nell'introdurre il film agli studenti, li invito a identificare il *serial killer*, seguendo l'interrogatorio del personaggio interpretato dall'attore Gene Hackman (uno dei protagonisti del cinema forense in quanto ha partecipato anche a *Il socio* e *La giuria*, altri film proiettati nella Rassegna), interrogatorio condotto dal poliziotto interpretato da Morgan Freeman. Gli studenti maturano una certa convinzione sull'identità del *serial killer*, poi nel finale, che dura circa 14 minuti ed è uno dei più emozionanti nella storia del cinema (paragonabile a quello di *Schindler's List* o a *Marcellino pane e vino*), "voi scoprirete che l'idea che avete maturato è sbagliata; quindi, questo film v'insegna a diffidare di voi stessi, perché dovrete sempre fare i conti con l'interpretazione soggettiva, che porta a conclusioni sbagliate" (queste sono le parole con le quali introduco il film). Con tutto quello che ne consegue non solo in termini di responsabilità professionale ma anche con la prospettiva di condannare una persona innocente. *Under suspicion* non è solo intrattenimento: è arte (perché il suo linguaggio è universale, non a caso l'originale era francese e il *remake* statunitense) e perfino didattica. Il cinema italiano dopo il *neorealismo* ha offerto arte solo con pochissimi titoli: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *Il giardino dei Finzi Contini*, *Nuovo Cinema Paradiso*, *La vita è bella* e *La grande bellezza* sono stati dei film che, a prescindere dai riconoscimenti, hanno avuto una vasta platea perché erano semplicemente buoni soggetti, ben sceneggiati, diretti e interpretati, magari con colonne sonore anch'esse opere d'arte e in quanto tali universali. Sulla restante e nettamente prevalente produzione cinematografica italiana, stendiamo un velo pietoso: la sommatoria di comicità dialettali e volgarità a profusione. Una volta, nel corso dell'assemblea nazionale dei direttori dei festival e delle rassegne, organizzata a Giffoni Valle Piana (Salerno) da Claudio Gubitosi (11-12-13 giugno 2021), il direttore di un festival bergamasco mi disse che lui non capiva i film di un noto comico napoletano defunto. Gli risposi che anch'io avevo bisogno dei sottotitoli. Il cinema italiano ha prodotto pochissimi film che hanno varcato Ventimiglia o il Brennero e moltissimi film che hanno avuto una diffusione locale quando non tribale; altrove non è così, perché i dialetti sono meno diffusi e comunque non vengono utilizzati quando ci si rivolge a un uditorio (una platea, un pubblico) nazionale, figuriamoci internazionale (per chi si esprime in dialetto il pubblico internazionale semplicemente non esiste).

Con gli amici dell'*Associazione Mutua Consumatori*, organizzatrice della Rassegna, prendendo spunto da queste riflessioni abbiamo elaborato una proposta di riforma del sistema dei finanziamenti pubblici, statali e regionali, alla produzione cinematografica italiana, oggetto negli ultimi anni di numerose polemiche e anche di indagini giudiziarie, perché la maggior parte dei finanziamenti sono stati sprecati in opere che si sono rivelate clamorosi flop al botteghino. La proposta è quella di eliminare ogni tipo di contributo economico, con la conseguente eliminazione di commissioni, discrezionalità, graduatorie, raccomandazioni, ecc. Le società di produzione devono investire loro capitali oppure soldi ricevuti in prestito dalle banche (magari avvalendosi di consulenti specializzati). Se il film è un fiasco, paga il produttore ma non anche il contribuente. Se il film incassa molto, sugli incassi realizzati in Italia il produttore paga le imposte ma gli incassi realizzati all'estero (per esempio: la vendita dei diritti a un distributore americano oppure a una televisione giapponese) non sono tassati se incrementano il capitale della società (quindi la principale garanzia per il finanziatore del film successivo): sono una franchigia fiscale con effetto di premialità alla capacità di esportare, che è il vero discrimine tra cinema di qualità e cinema scadente ed è la logica conseguenza del principio di universalità come caratteristica fondamentale dell'arte. Un meccanismo automatico e trasparente, che tiene conto anche del dato storico prima ricordato: la stagione più fulgida del cinema italiano è stata quella del *neorealismo*, caratterizzata dalla capacità di esportare il nostro cinema. Un film campione d'incassi in Italia, per esempio *Buen Camino* di Checco Zalone, in quanto tale non è esportabile perché il puro e semplice doppiaggio non funzionerebbe, ma può seguire l'esempio di *Perfetti sconosciuti* e godere di benefici fiscali anche in assenza di contributi economici da parte del Ministero della Cultura o di una *Film Commission* regionale. In un tempo storico caratterizzato dai tagli ai finanziamenti pubblici per la produzione di audiovisivi, dilapidare le (poche) risorse pubbliche per finanziare un film locale (a prescindere dal territorio in questione, che può essere San Giorgio a Cremano, Trastevere o i Navigli di Milano), è un lusso che non possiamo permetterci e anche una profonda

ingiustizia verso chi, pur avendo un minimo di talento, incontra difficoltà notevoli a emergere, come ha raccontato il giovane Alberto Palmiero (tra l'altro figlio di un collega avvocato) nel suo film autobiografico *Tienimi presente*, premiato nell'ultimo Festival del Cinema a Roma. Concludo segnalando che l'*Associazione Mutua Consumatori* si sta impegnando nella diffusione di un *docufilm* sui diritti umani del regista Fausto Di Lorenzo intitolato *Oltre il confine*, basato sui profughi ucraini che sono scappati dalla guerra e hanno trovato rifugio nel Cilento. Non sono stati chiesti contributi economici a sostegno della produzione ma solo patrocini, alcuni dei quali (per esempio quello di una banca di credito cooperativo) concessi con un contributo economico inatteso che utilizzeremo per l'affitto di sale dove proiettarlo gratuitamente, anche per ricordare la *Giornata mondiale dei diritti umani* che per definizione sono universali come l'arte.

A cura di Agostino La Rana
(avvocato e Direttore della Rassegna)

22.11.63. Uno Stephen King sopravvalutato

Fabio Massimo Penna

Nel 2016 il regista britannico Kevin Macdonald dirige la serie tv, con protagonista James Franco, *22-11-63* basata sull'omonimo romanzo di Stephen King. L'opera, pubblicata nel 2011, è molto apprezzata dai fan del re dell'horror assai meno dallo scrivente. Bisognerà, anzitutto, stabilire la qualità dell'opera omnia di Stephen King. Quella dello scrittore di Portland è una letteratura di genere, rinchiusa entro i confini dell'horror con tutte le sue regole codificate e i suoi limiti. Si tratta di libri di intrattenimento il cui obiettivo è quello di tenere il lettore incollato alla pagina. Obiettivo che King centra sempre. La sua è, però, una scrittura al livello del parlato, scarna e poco elaborata. Spesso per rendere un efficace effetto di realtà l'autore di *It* (1986) non si fa scrupolo di inserire nel romanzo volgarità e turpiloqui. Di qui la difficoltà di considerare quella di Stephen King letteratura alta. Torniamo, però, a *22-11-63*. Il romanzo racconta il tentativo del protagonista Jake Epping di sventare l'attentato a John Fitzgerald Kennedy. Ciò che consente al protagonista di provare a cambiare la storia degli Stati Uniti è l'abusato e trito stratagemma narrativo del viaggio nel tempo. In letteratura i viaggi temporali iniziano con *La macchina del tempo* (1895) di H.G.Wells per proseguire con svariati emuli tra i quali Isaac Asimov con *La fine dell'eternità* (1955) e Michael Crichton con *Timeline* (1999). Al cinema ricordiamo tra i tanti film *Ritorno al futuro* (1985) di Robert Zemekis, *L'esercito delle 12 scimmie* (1995) di Terry Gilliam e *Kate e Leopold* (2001) di James Mangold. Stephen King si attarda nell'impiego di un tale espediente narrativo nel 2011, decisamente fuori tempo massimo. Il tema principale del romanzo, fermare la mano di Lee Harvey Oswald prima che prema il grilletto e uccida il presidente Kennedy è, praticamente, il sogno di qualsiasi americano medio. Niente di originale o innovativo, dunque. Ma quello che pare essere il vero punto debole del romanzo sono i personaggi del racconto. Impossibile provare la minima empatia nei loro confronti. Il protagonista, Jake Epping, è "insoffribile". Un uomo privo di difetti: bello, slanciato, simpatico, amichevole e generoso. L'unica peculiarità (fastidiosa) che lo caratterizza è il gusto per la battuta caustica e pungente. Nessuna possibilità che il lettore si identifichi con un tipo del genere. Anche la sua fidanzata, Sadie, una donna da sogno priva di nei, appare inaccessibile al lettore. Benchè la vita non risparmi loro colpi pesanti, sono due personaggi per i quali non si riesce a provare alcuna simpatia. Anche la comunità nella quale i due vivono, il piccolo paesino di Jodie, appare lontano dalla realtà concreta. Una comunità nella quale domina un senso di solidarietà assoluto e ineludibile. Il sentimento di partecipazione al dolore altrui che accomuna gli abitanti della piccola località appare privo di qualsiasi credibilità: ogni evento di beneficienza viene salutato da un successo straordinario, ogni dramma individuale diventa automaticamente un problema del quale si fa carico tutta la comunità. I pettegolezzi, le invidie e i rancori repressi che caratterizzano da sempre la vita di provincia non sembrano avere cittadinanza a Jodie. Città ideale ma anche totalmente improbabile. Il romanzo mostra, inoltre, alcune incongruenze che minano la credulità del lettore. Jake Epping nel 2011 è professore in una scuola di Lisbon Falls ma, dopo il salto temporale, non possiede titoli per insegnare nel 1958. Eppure, riesce a ottenere un attestato per l'insegnamento in pochi giorni: "Il catalogo vantava una pletora di lauree. Mi affascinò scoprire che, al prezzo di trecento dollari (in contanti o vaglia postale), avrei potuto riceverne una in letteratura inglese. Dovevo solo superare un esame che consisteva in cinquanta domande a risposta multipla" (Stephen King, *22.11.63*, Sperling & Kupfer editori, 2011). Il finto diploma di laurea apre magicamente tutte le porte al nostro eroe: "Quando lo presentai a un membro della Commissione Istruzione delle Contea di Sarasota, lo accettò senza battere ciglio e mi mise nella lista dei supplenti" (Stephen King, op. cit.). Altro che anni passati a studiare per laurearsi per poi dannarsi l'anima per superare il concorso di abilitazione! In *22.11.63* tutto è semplice come bere un bicchier d'acqua. Inoltre, dal momento che nel 1958 Jake Epping non esiste e non possiede alcun documento, per essere assunto dalla Denholm Consolidated, la scuola della cittadina di Jodie, l'uomo presenta una serie di certificazioni false. L'amministrazione del liceo scopre presto l'inganno ma nessuno dà peso alla cosa e Jake continua a vivere come se nulla fosse. Insomma, il romanzo di Stephen King appare decisamente carente in fatto di verisimiglianza. Nonostante i limiti che abbiamo evidenziato, l'opera riesce, come sempre in Stephen King, a tenere il lettore con il fiato sospeso. Non è un caso che il re dell'horror sia uno degli scrittori più sfruttati dal cinema. La sua "liason" con la settima arte inizia assai presto con il primo romanzo *Carrie* (1973) portato sul grande schermo da Brian De Palma nell'omonima pellicola. Decisamente contrastato è stato, invece, il suo incontro con il genio di Stanley Kubrick. *Shining* (1980) il film che il regista di New York trae dal romanzo di King del 1977, viene duramente criticato dallo scrittore del Maine, il quale sosteneva che i suoi lettori non riuscivano a trovare la sua impronta nella pellicola. King imputava, inoltre, a Kubrick la scarsa conoscenza del genere horror, portando a sostegno della sua opinione l'analisi della scena del film nella quale Wendy (Shelley Duvall) scopre che il marito Jack Torrence (Jack Nicholson), oramai fuori di testa, ha riempito centinaia di fogli della scritta Il mattino ha l'oro in bocca. L'uomo sorprende alle spalle la donna intenta a leggere. Kubrick rovina l'effetto sorpresa mostrando al pubblico Jack un attimo prima che appaia dietro Wendy. Dell'ottimo *La zona morta* (1979) David Cronenberg realizza nel 1983 un valido adattamento con Cristopher Walken e Martin Sheen mentre *Misery non deve morire* (1990) riprende fedelmente l'avvincente racconto delle peripezie di uno scrittore, malconcio dopo un incidente d'auto, nelle mani di una sua fan malata di mente (*Misery*, romanzo del 1987). La pellicola è impreziosita dalla straordinaria interpretazione di Kathy Bates premiata con l'oscar. Dopo *Dolores Claiborne*, *l'ultima eclissi* (1995) di Taylor Hackford tratto dall'omonimo romanzo del "re", nel 2019 Kevin Kolsch e Dennis Widmyer portano sul grande schermo quello che è, probabilmente, il capolavoro di Stephen King *Pet Sematary* (1983). In questo romanzo King alza la tensione emotiva a livelli altissimi, dapprima con la descrizione della morte del piccolo Gage, travolto da un camion, e successivamente narrando i tentativi del padre, il medico Louis Creed, di riportarlo in vita seppellendolo in un inquietante e misterioso cimitero indiano. Purtroppo, chi viene seppellito nel cimitero resuscita in una nuova forma demoniaca e malefica, lontana anni luce dalla persona che era in vita. Da ricordare infine la doppia versione per lo schermo di *It* (1986): la prima del 1990 è una miniserie in due puntate diretta da Tommy Lee Wallace, la seconda è una pellicola per il grande schermo intitolata *It-Capitolo 2* (2019) di Andy Muschietti. La storia d'amore tra Stephen King e il cinema, comunque, pare essere inesauribile e noi restiamo qui, fedelmente, ad attendere il prossimo adattamento di un lavoro del re dell'horror.

Fabio Massimo Penna

Immagini dal subcontinente indiano: Bollywood in India, Dhallywood in Bangladesh e Lollywood in Pakistan

Leonardo Dini

Proverbialmente si definisce come Bollywood il cinema indiano, in contrappunto al cinema nordamericano. Tuttavia, l'India, dotata di una cultura millenaria, rappresenta un mondo specularmente distante da quello occidentale. In *A Passage to India*, opera del 1984, David Lean descrive con sguardo occidentale l'India così come il film *Gandhi* di Attenborough del 1982 narra l'animus loci dell'India attraverso la figura storica del Mahatma. Il subcontinente indiano è un mondo e la sua complessità è stata ben descritta dal cinema documentaristico di Rossellini, mentre Pasolini ha realizzato *Appunti per un film sull'India* un documentario per la Rai del 1968, film laboratorio, opera aperta proposto alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1968. La prospettiva occidentale sull'India si ricollega all'influsso inglese sulla cultura indiana netto sino all'indipendenza indiana del 1948 e rimasto nell'immaginario collettivo di parte del cinema indiano. La cultura antica indiana invece si affaccia ma solo indirettamente in *The Millionaire* kolossal internazionale di Danny Boyle del 2008 che si risolve nel fare un affresco sociale dei paradossi dell'India contemporanea ma in modo descrittivo. Nel finale di *The Millionaire* si affaccia quello stile tipico di Bollywood e dei suoi film melò commerciali, che si esprime attrevarso balli di massa su musica indiana, il successo del cinema commerciale indiano è fatto essenzialmente di musical e di commedie come cifra narrativa condivisa. Oggi l'industria cinematografica indiana ha numeri record risultando la prima al mondo e superando per numero di realizzazioni la stessa Hollywood.

La storia del cinema indiano però inizia quasi un secolo e mezzo fa, il 7 luglio del 1896, con l'inaugurazione di una sala dei Fratelli Lumière a Bombay, interagendo dunque con l'origine mondiale del cinema in Francia. Nel 1898 Hiraral Sen gira le prime scene cinematografiche a Calcutta, seguito dal primo documentario indiano di Save Dada e dal primo cinegiornale indiano nel 1901. Il Bangladesh e il Pakistan le altre anime del cinema del subcontinente indiano vedranno invece lo sviluppo del cinema molto più tardi e solo in epoca contemporanea. In India la prima opera cinematografica è *Pundalik* di Chitre e Torney e il primo lungometraggio *Raja Harischandra*, film mitologico del 1914 di Dhundiraj Govind Phalke, girato nella stessa epoca dei film di Griffith in America e degli esperimenti visivi di D'Annunzio in Italia. In India come in Grecia la mitologia induista ha un ruolo essenziale, tanto da connaturarsi alla narrazione per immagini e da percorrere nel tempo la storia del cinema nativo. Dall'esempio di Phalke nasce tutto il cinema indiano. Tutravia ogni macroregione indiana ha una sua cultura storica e un suo cinema, tanto da far sì che il cinema nasca su base regionale, un crossover di lingue e culture, un microcosmo nel macrocosmo del mondo del subcontinente indiano : se Bombay è Hollywood, Hyderabad capitale del cinema in lingua telugu è Tollywood, altro centro produttivo e culturale principale è quello Tamil a Chennai, detta Kollywood, con il suo cinema in lingua Tamil, popolare anche in Sry Lanka, Malesya, Singapore e Giappone. Altri centri propulsori regionali sono quelli bengalese, khannada, malayalam, kashmir e marathi. Internazionalmente il cinema indiano si è affermato con la New Wave Indiana che si riallacciava al neorealismo italiano rosselliniano e alla Nouvelle Vague francese e che giunse sl culmine delle sue potenzialità espressive con registi come Satyajit Raj autore della Trilogia di Apu e Bimal Roy. Paradossalmente il cinema d'arte di Raj era poco diffuso in India e limitato a una diffusione a carattere colto, di cinema esclusivamente d'arte. Nel 1958 per la prima volta si candida all'Oscar un film indiano con *Madre India* di Mehboob Khan, figura essenziale è anche il regista RaJ Kapoor realmente popolare a livello internazionale. Il cinema di Kapoor sapeva unire elementi sociali e romantici con uno stile che si distingueva da quello di Raj. Kapoor sviluppa una sinergia con l'attore Nargis. Negli anni '70 emerge il regista e sceneggiatore Shyam Benegal, laureato in economia. Significative anche le opere premiate col National Award di Gowind Nihalani. Il cinema indiano attuale ha sviluppato personalità come la regista Mira Nair, autrice di *Monsoon Wedding*, divenuto un must del cinena contemporaneo. La Nair, con studi in sociologia a Delhi, è emersa a Cannes nel 1988 con *Salaam Bombay!* seguito da *Mississippi Masala*. Nel 2001 con *Monsoon Wedding* ha vinto alla Mostra del Cinema di Venezia il Leone d'Oro. Dopo aver svolto anche dei ruoli di interprete in alcuni suoi film la Nair ha riscosso un buon successo anche con *Kamasutra, A tale of love*. La Nair rappresenta il meglio del cinema indiano e riesce a raffinare quel cinema andando oltre la cultura commercial popolare dei musical di Bollywood, segnata da troppi remake del cinema occidentale, spesso di maniera. Il cinema indiano si è spesso forzatamente occidentalizzato per diffondersi meglio all'estero. Tra i nuovi registi emergono autori come Sen, Gurinder Chadra e Vijai Singh e Deepa Metha. Altra storia più recente ha l'altro cinema del

segue a pag. successiva

"Raja Harishchandra" (1913) di Dhundiraj Govind Phalke

"Mother India" (1957) di Mehboob Khan

"The Millionaire" (2008) di Danny Boyle

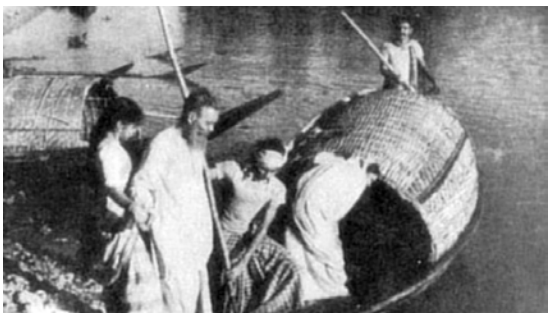
segue da pag. precedente

subcontinente indiano quello bengalese del Bangladesh che ha il suo centro a Dhaka, cinema indicato in contrappunto con Bollywood come cinema di Dhallywood, anche il cinema bengalese come quello indiano si forgia da una complessità di lingue e dialetti che si rispecchia in sale cinematografiche con proiezioni in varie espressioni locali: dei cinema definibili a carattere regionale, culturalmente parlando. Il cinema bengalese si sviluppa in parallelo con quello indiano a partire dal 1947, con la caratteristica della produzione simultanea essenzialmente di film melodrammatici. Nel passato del Bangladesh, detto all'epoca Bengala orientale, si individua nel 1898 la prima proiezione cinematografica con la Bradford Bioscope Company. Al 1928 risale il primo film, un cortometraggio muto Sukumari, con la fotografia di Kheaja Ajmal e con la regia di Ambuj Prosanna Gupta e con la singolarità di avere per interpreti alcuni componenti della famiglia Nawad di Dhaka: il film fu girato nel giardino Dilkuusha. In conseguenza dell'uscita di tale film si sviluppò la Dakha East Bengal Film Society, prima casa produttrice locale. Il film fu seguito dal lungometraggio angloindiano *The last kiss*, sempre di Ambuj Gupta. Dopo un lungo periodo di cinema dominato dal mood commerciale, si arrivò al cinema del dopo separazione dal Pakistan che si esprime con il primo film lungometraggio in bengalese: *Mukh O Mukhosh*, del 1956, prodotto da Iqbal Films e

"Joulani" (2022) di Saim Sadiq

"The last kiss" (1931) di Ambuj Gupta

diretto da Abdul Jabbar Khan. Il film è stato realizzato a Kaliganj un Upazila, un distretto, di Gazipur. Tanto in India che in Bangladesh ha avuto un ruolo innovativo il movimento detto del Cinema Parallelo o Nuovo Cinema Indiano. Successivamente del 1970 è il film *Jibon Theke Neja*, *Preso dalla vita*, diretto da Zahir Rahan, autore anche del documentario *Stop Genocide* del 1971, sulla guerra di liberazione del Bangladesh. *Priyotoma* di Himel Ashraf ha infine rilanciato nel mondo il cinema nativo nel 2023. Il Bangladesh ospita anche il Babisas Awards, assegnato dal 2004. Altra storia ha Il cinema pakistano, detto in cifra Lollywood, con il suo epicentro a Lahore, questa cinematografia soltanto di recente si è rilanciata, trovando in Karachi il nuovo centro. Nel 2022 è approdato a Cannes con *Joulani* di Saim Sadiq. A Cannes nella sezione Un Certain Regard ha meritato il Premio della Giuria. Nato nel 1929 col film muto d'azione *Husn na daku*, di Abdul Rashid Khardar, il cinema di Islamabad produce il primo film della nuova nazione pakistana nel 1948 con *Teri Yaad*, di Daud Chand, film in lingua urdu. Ne era protagonista l'attrice e cantante Sabira Begum, in arte Asha Posley, prima attrice pionieristica del cinema locale. Nel paese la prima regista donna fu poi Noor Jehan. Dal 1957 al 2002 esisteva in Pakistan il premio Nigar Awards, creato da Ilyas Rashidi, mentre il Kara Film Festival fu attivo dal 2001 al 2009 a Karachi. Successivo e efficace tuttora il Lahore Film Festival della Lums Media Arts Society della Lahore University. Tra i film d'arte particolarmente sperimentale fu il film *Neela Parbat* di Ahmad Bashit, del 1969, curiosamente ispirato alla psicoanalisi freudiana e al neoreallismo italiano. Capitolo a parte è in Pakistan il cinema Pashtum di Peshawar, nato con l'opera *Yousuf Khan Bano*, di Aziz Tabassum, del 1970, primo film in lingua pashtu diffuso in Pakistan. Nel 1989 viene realizzato un buon film di fantascienza *Shaani*, di Saeed Rizvi, discusso nel paese quanto il film biografico *Jinnah*, del 1998, di Jamil Delhavi. Nel 2007 esce *Kuda Ke Liye* di Shoaib Mansoor, autore di *Bol* nel 2011, film considerato centrale nell'evoluzione del cinema nativo, con *Zinda Bhaag*, primo film candidato agli Oscar, poco dopo nel 2009 nasce il movimento registico Pakistan New Cinema Moviment, quasi una seconda Nouvelle Vague nativa. In definitiva denominatore comune di tutto il mondo visivo indiano è il rapporto fra mito, melodramma e musica.



"Mukh O Mukhosh" (1956) di Jabbar Khan

Leonardo Dini

"Neela Parbat" (1969) di Ahmad Bashir

"Shaani" (1989) di Saeed Rizvi

I thriller della mente: Memento, un'identità da non perdere

Vito Ostuni

Leonard Shelby è un uomo che vive in un presente continuamente azzerato. Dopo una violenta aggressione in casa, in cui sua moglie viene uccisa e lui subisce un trauma cranico, Leonard sviluppa un disturbo che gli impedisce di consolidare nuovi ricordi. Ciò che accade dopo l'incidente resta nella mente solo per pochi minuti, poi svanisce. Per continuare a funzionare, Leonard si inventa un sistema che salvaguardi la memoria, una sorta di protesi fatta di foto Polaroid, appunti essenziali, messaggi vocali e, addirittura, tatuaggi sul corpo con le informazioni che considera incontrovertibili. L'obiettivo è unico, totalizzante, trovare *John G.*, l'uomo che crede responsabile della morte della moglie. Il film mette subito lo spettatore nella sua stessa condizione. Nolan alterna due linee narrative, una a colori raccontata a ritroso (ogni scena ti porta indietro di un passo) e una in bianco e nero che, invece, procede in avanti, finché le due traiettorie si incontrano. Ne nasce un'esperienza rarissima dove ogni sequenza inizia con una domanda (*dove sono? chi è questa persona? perché sto facendo ciò che faccio?*) e termina con un indizio che, anziché chiarire, spesso destabilizza. Questo ritmo non è un semplice gioco ma è la forma cinematografica di una mente che ha perso il funzionamento della memoria. L'amnesia anterograda indica l'incapacità o la grave difficoltà nel formare nuovi ricordi dopo l'evento lesivo. Il soggetto può ragionare, parlare, agire nel presente, ma fatica a trasferire gli eventi in memoria stabile. Leonard conserva il suo passato, competenze, abitudini ma il paradosso è che può sembrare lucidissimo, e lo è per brevi finestre, ma la sua vita non ha più continuità. *Memento* riesce a comunicare questa frattura. La narrazione spezzata produce nello spettatore lo stesso disorientamento che definisce la condizione del protagonista. Leonard non usa appunti e tatuaggi soltanto per ricordare, ma per costruire un *Sé* praticabile. Le Polaroid non descrivono persone, le etichettano (*Non fidarti di lei, Lui ti aiuterà*). I tatuaggi trasformano ipotesi in dogmi, congelando il dubbio in una frase permanente. Così, l'identità non è più un flusso interno (*io mi ricordo quindi sono*), ma un archivio esterno consultabile, una biografia a schede. Ma se l'*Io* dipende da un sistema di note, chi controlla le note controlla l'*Io*. Infatti, la manipolazione da parte di personaggi-chiave non è un colpo di scena accessorio ma è la conseguenza logica di un'identità appoggiata su supporti modificabili. Ricordare non equivale a riprodurre fedelmente, ma a ricostruire. Le informazioni che recuperiamo dal passato possono essere distorte, contaminate, riordinate per coerenza o per bisogno emotivo. Nolan traduce questa idea in thriller. Quando Leonard dice che i ricordi sono inaffidabili e che servono *i fatti*, in realtà sta cercando una salvezza assoluta. Ma i *fatti* di *Memento* passano sempre da una mediazione, come una foto scattata in fretta, un appunto scritto sotto stress, una frase detta da qualcuno che potrebbe mentire. Quando le tracce mnestiche sono fragili, la mente può riempire i buchi con narrazioni plausibili e la confabulazione serve per mantenere un senso di continuità. In *Memento*, però, la confabulazione non è solo un

rischio ma diventa un meccanismo di sopravvivenza narrativa. Ad un certo punto, nel film si inserisce la storia di Sammy Jankis come *caso clinico* parallelo, un innesto che ha la funzione di sostenere il racconto; un mito personale che Leonard usa per spiegarsi e, in controluce, per difendersi. La figura di Sammy è insieme specchio, alibi e minaccia, perché insinua che la verità più dolorosa possa essere stata rimossa o riscritta. Se l'identità ha bisogno di una storia e la memoria non può fornirla, allora la storia può essere presa in prestito o inventata. In *Memento*, la vendetta, è una struttura

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

motivazionale che riempie il vuoto. Se non posso costruire un futuro (perché non lo ricorderò), mi aggrapperò a un passato che non passa. Jonathan Nolan, fratello del regista e autore del racconto *Memento Mori* (pubblicato nell'edizione di marzo 2001 della rivista Esquire), testo a cui si è ispirato Christopher Nolan, parlando delle origini della storia, ha collegato l'idea alla vittimizzazione e a come, nel recupero, alcune persone finiscano per *volersi* ricordare l'evento traumatico come se fosse l'unico modo di dargli senso. In Leonard questo diventa destino e la vendetta è l'unico filo che tiene insieme i giorni. Ma il film fa un passo oltre e suggerisce che la vendetta non sia solo ciò che Leonard subisce, bensì ciò che sceglie di mantenere vivo perché gli dà un'identità. Ed è qui che *Memento* smette di essere un film sull'amnesia e diventa un film sulla menzogna necessaria. Nel film emerge una confessione disturbante e cioè che mentire a sé stessi può funzionare come analgesico, come modo per continuare a muoversi quando la verità paralizza. Se Leonard può scriversi addosso un *fatto*, può anche scegliere quali fatti rendere veri. È come se l'*Io* diventasse un'ipotesi che si autoalimenta. Non ricordo, quindi mi affido ai segni, ma io stesso posso produrre i segni che mi guideranno domani. Per Nolan, il *trucco* di *Memento* non nasce dal desiderio di complicare la storia, ma dal bisogno di trovare un genere e una forma capaci di reggere un punto di vista radicalmente instabile. In un'intervista a *Filmmaker*, spiega che il film noir è uno dei pochi territori narrativi in cui il punto di vista è accettato come cardine. Lì è *normale* che la storia si pieghi, faccia salti temporali, cambi prospettiva e, soprattutto, è normale che lo spettatore debba rivalutare continuamente chi sia affidabile, chi stia mentendo, chi sia *buono* o *cattivo*. Proprio per questo, quando ha letto l'idea di Jonathan, legare una condizione che impedisce di fissare nuovi ricordi a una caccia di vendetta, gli è sembrato naturale raccontare quasi tutto dall'interno di Leonard, trasformando la patologia in grammatica del racconto. La struttura, dice, serve a *mettere il pubblico nella sua testa* e a farlo ragionare sui personaggi e sulle situazioni esattamente come è costretto a fare lui. La scelta della cronologia rovesciata, in questa prospettiva, diventa meno un rompicapo e più un'esperienza sensoriale. Nolan ha spiegato (in un'intervista riportata da varie testate) che raccontare all'indietro significa negare allo spettatore le informazioni che il protagonista non possiede, costringendolo a vivere ogni scena *senza prima*, come Leonard. E, infatti, Nolan stesso, sempre su *Filmmaker*, insiste su un punto: *Memento* non vuole mai *uscire davvero* dalla testa del personaggio, perché appena lo facesse tradirebbe l'idea di fondo, ovvero quella di un uomo che non riesce ad agganciarsi a un'oggettività stabile. Questa logica vale anche per il rapporto con la verità della storia. Nolan sostiene che l'intreccio è ricomponibile, ma sarebbe irragionevole pretendere che lo spettatore lo ricostruisca tutto alla prima visione. Il regista ha voluto, soprattutto, lasciare uno spazio di interpretazione, rifiutando l'idea di indicare esplicitamente una *Verità* finale, perché ciò avrebbe significato collocarsi fuori dal problema psicologico del protagonista. Addirittura, racconta di essere rimasto colpito da una reazione ricorrente del pubblico e, cioè, che molti finiscono per diffidare di ciò che viene detto nel finale, perché hanno passato il film a guardare una Polaroid con una didascalia perentoria (*non credere alle sue bugie*) e, quell'immagine, più di qualunque ragionamento, si è stampata nella mente. Nolan lo trova quasi *spaventoso* in quanto è la prova di come un'etichetta, una foto, un segno, possano orientare la credenza anche quando sappiamo che la percezione del personaggio è fallibile. Infine, c'è un'idea di cinema molto concreta dietro questa ambizione. Nolan non vuole che *Memento* venga archiviato come *film d'arte*. Egli afferma di considerarsi, in fondo, un regista mainstream, interessato a un cinema capace di coinvolgere e *immergere* e non solo di esibire intelligenza formale. E perfino i luoghi rispondono alla stessa filosofia, dove l'America di autostrade, motel e non-luoghi, gli sembrava indispensabile, in quanto paesaggio in cui una persona può perdersi davvero, anche senza bisogno di simbolismi dichiarati. *Memento* ci lascia aperto un quesito: *quanto della nostra identità è memoria e quanto è narrazione?* Se la memoria è fragile e ricostruita, allora anche l'*Io* può diventare un atto di montaggio che prevede cosa scegliere e cosa tenere, cosa scartare, cosa tatuarsi addosso come verità. Ed è qui che la vendetta, in Leonard, diventa la forma più disperata di continuità, non tanto un finale da raggiungere, quanto un'identità da non perdere.

Vito Ostuni

Poetiche

Mi sono innamorato di te

1955

Mi sono innamorato di te
Perché non avevo niente da fare
Il giorno volevo qualcuno da incontrare
La notte volevo qualcosa da sognare
Mi sono innamorato di te
Perché non potevo più stare solo
Il giorno volevo parlare dei miei sogni
La notte parlare d'amore
Ed ora che avrei mille cose da fare
Io sento i miei sogni svanire
Ma non so più pensare
A nient'altro che a te
Mi sono innamorato di te
E adesso non so neppur io cosa fare
Il giorno mi pento d'averti incontrata
La notte ti vengo a cercare

Luigi Tenco
(Cassine, AL, 1938 – Sanremo, 1967)

L'Italia raccontata dalle lettere ad Alida Valli

Daniele Poto

Con un accurato e pluriennale impegno archivistico Federico Vitella, docente presso l'università di Messina, ha assemblato selettivamente le lettere inviate ad Alida Valli nel periodo di maggiore fulgore, a cavallo degli anni della Seconda guerra mondiale. Una fotografia sullo star system al femminile nel mondo del cinema ma anche sull'Italia dell'epoca. Così la ricerca storica e cinefila si salda con la sociologia e persino con l'antropologia regalandoci uno spaccato eloquente degli usi e costumi epistolari nostrani in anni grami. Il libro, ovviamente intitolato *Lettere ad Alida Valli*, si completa con la filmografia della diva nell'intervallo di attività 1936-1957. Anni che si possono mettere in connessione con alti e inevitabili bassi di carriera ma che mostrano l'adorazione riscossa presso un pubblico davvero vario. Si può sottolineare che il successo, anticipatore di quello che arriderà alla generazione successiva (Pampanini, Loren, Lollobrigida) non trova un corrispondente al maschile perché i divi di quel periodo (Amedeo Nazzari, il dimenticato Fosco Giachetti) non raggiungeranno mai per quantità di missive e qualità di comunicazione i picchi raggiunti dall'attrice nata a Pola. Il catalogo è raccolto secondo un ordine selettivo logico improntato a precise scelte per le lettere ricevute dalla *"fidanzata dagli italiani"*. Capitoli che sono precise indicazioni metodologiche dell'autore: lettere di sostegno e raccomandazione, epistole che reclamano e mettono in campo amicizia, passione, amore sublime (e i mittenti non sono solo uomini), messaggi di lodi e critiche costruttive, peana di grandi ammiratori e uno sguardo ampio oltre il grande conflitto bellico che porta all'ultima tappa, l'epilogo di carriera. Passo passo si intuisce come la costruzione del divismo di Alida Valli si coniughi con l'autarchia e con le scelte della cinematografica di regime, sia pure con una condivisione non smaccata da parte dell'interessata. Nel 1956 l'attrice rivela di aver ricevuto nei venti anni precedenti una media di 250 lettere al giorno e di dedicarvi quotidianamente, fin da quando aveva 16 anni, tra firme di autografi in calce a fotografie artistiche o per gli interventi persino più impegnativi, non meno di due ore al giorno. Dunque, le 300 unità epistolari prodotte nel testo sono solo un piccolo campione rispetto alle 1700 ricevute settimanalmente nel periodo di massimo successo. Ma gli ammiratori spesso si lamentano per la mancata risposta e pretendono sempre di più, cercando di annullare la distanza anche fisica che, forzosamente, li separa dalla disponibilità della star. A facilitare la sintonia contribuiva la creazione a Cinecittà di un ufficio predisposto allo smistamento della posta dei divi più in voga. La fidelizzazione degli ammiratori poteva corrispondere al varo di un'aura che avrebbe assicurato una sicura rendita di posizione al botteghino. Era viva anche, grazie alle riviste d'epoca, la contrapposizione con le dive d'oltreoceano. Ad Alida Valli spesso tocca il confronto con Deanna Durbin, assai in auge negli stessi anni. Spesso sono i militari dal fronte a scriverle, con l'ovvia ricerca di evasione di chi è messo sotto pressione dalle circostanze. C'era chi chiedeva sostegno per avere l'occasione di un provino attoriale, chi più che chiedere pretendeva prestiti. Chi reclamava addirittura capi di abbigliamento dismessi dalla diva. Un florilegio di mozioni diverse animava questo universo di ammiratori che si diffondevano come recensori d'occasioni a valutazioni su film come *L'amore mio non muore* o *Ore 9 lezioni di chimica*. Proprio durante il conflitto mondiale l'attività di Alida Valli si fa più intensa e pregnante in termini di popolarità. Il cinema risuona quasi come un diversivo rispetto ai tempi cupi che l'Italia si appresta a vivere entrando in guerra nel 1940 e uscendone con le conseguenze disastrose della sconfitta e del conseguente armistizio. Basti scrivere che tra il 1940 e il 1945 è interprete principale in ben 17 pellicole sotto l'egida dei registi più diversi come Carmine Gallone, Max Neufeld, Mario Mattoli, Mario Soldati, Mario Camerini. Neufeld in particolare registra qualche stigma da parte del pubblico e il motivo è presto individuato. Il regista è un ebreo austriaco trasferitosi a Roma nel 1938 per ovviare alle conseguenze dell'Anschluss ma con le leggi razziali sarà costretto a gestirsi con prudenza: filmerà la sua ultima collaborazione con Alida Valli nel 1940 per lavorare poi in Spagna. A seguire c'è il periodo americano, in parte contestato, per una sorta di gelosia nazionalistica. Conta anche il fatto che l'America è la parte vincente del conflitto e dunque il senso di frustrazione si fa più evidente anche se peraltro la diva è protagonista di alcune apparizioni indimenticabili nel segno della qualità. È il tempo de *Il caso Paradine* di Alfred Hitchcock (1947) o *Il terzo uomo* di Carol Reed tratto dal romanzo di Graham Greene. Ci sarà però un finale tutto italiano con scelte consapevoli. Acuti di carriera negli anni della maturità con *Senso* (1954) di Luchino Visconti o *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni. Qui gli elogi sulla bellezza sfumano in valutazioni più mirate sulla capacità artistica. È come se, parallelamente, anche il pubblico si fosse educato a un rapporto più distaccato, lucido e obiettivo. Quanta distanza rispetto a quanto le scriveva Marisa da Milano nel dicembre del 1939. *"Vorrai scusare questa lettera così scorretta e insignificante ma ciò è dovuto al tumulto dei miei pensieri. Avrei tante cose da dirti ma non so esprimermi e mi limito nel ripeterti soltanto che ti voglio tanto bene e t'ammiro immensamente. Vorrei essere un uomo per poterti scrivere ardenti frasi d'amore, perché, pur essendo una bimba, so d'essere innamorata follemente di te..."*. Devozione che si confonde con l'amicizia, l'amore, a volte con un insospettabile sogno erotico. Del resto, è proprio l'esercizio di scrittura (molto

spesso senza risposta) che alimenta eccessi e voli pindarici. Ma ci sono anche critiche. Rosanna in una missiva del 1939 è decisamente pungente: *"Nel tuo ultimo lavoro Assenza ingiustificata le tue toilette erano tanto eccentriche da essere ridicole. Ora non posso credere che siano state di tuo gusto. Ti prego di starci attenta perché non puoi immaginare come una simile cosa vada a discapito della riuscita brillante del film stesso"*. Gli ammiratori possono essere contestatori, pungolatori, al limite detrattori. E sempre a fin di bene. Per migliorare la diva, alimentando un rapporto di simbiosi estetica che non ha paragone con lo star system attuale vista la distanza siderale che separa oggi le stelle dagli amanti/frequentatori del cinema e dei cinema. Il libro di Federico Vitella in questo senso è un inesauribile campionario di atteggiamenti. E non potrebbe essere diversamente quando una lettera giunge dalla lontana Bengasi alimentando la speranza che Alida Valli possa fungere da "madrina delle colonie", migliorando l'umore dei militari nostrani, per farli sentire meno sradicati dalla madrepatria. C'è l'Italia delle stellette, del proletariato, della piccola borghesia, di una posta che funzionava. Scrivono anche gli italiani d'America che concludono il messaggio con un eloquente *"God bless you and your family"*. In questo senso il libro è struggente come immagine vintage del passato ma anche di un cinema che non c'è più. Un'occasione per ricordare una diva dimenticata. Scrive Federico Vitella nel risvolto di copertina: *"Ho voluto scattare una fotografia dell'Italia, attraverso le lettere degli ammiratori, raccontando un pezzo di storia del Paese, tra belligeranza e ricostruzione, monarchia e repubblica, dittatura e democrazia"*. Un clic felice sfruttando l'appeal di Alida Valli che secondo la critica Maria Grazia Gregori: *"E' un'interprete per tutte le stagioni e che, come tutte le cose buone, diventa migliore con il tempo"*.

Daniele Poto

Father Mather Sister Brother: metafore in libero volo

"Come passa il tempo quando ci si diverte."

Lucia Bruni

Cosa ci riporta a questa frase che viene pronunciata nel film del regista Jim Jarmusch (*Father Mother Sister Brother*, Leone d'oro all'ultimo festival di Venezia) lo vedremo entrando nello specifico dei diversi messaggi che questo film riesce a comunicare pur in una apparente linearità scenografica. Lo si coglie dai tanti piccoli "ripetuti indizi" che il regista manovra nel sapiente incedere narrativo.

La frase dell'incipit richiama il drammaturgo irlandese Samuel Beckett; la si trova nel suo capolavoro teatrale "Aspettando Godot" (che molti anni fa mi sono trovata personalmente a recitare) straordinaria metafora dell'esistenza umana scritta all'indomani della Seconda guerra mondiale.

Nel testo teatrale è la battuta di uno dei vagabondi in attesa perenne di un personaggio che cambi la loro vita e che non arriverà mai, nel film di Jarmusch, (guarda caso siamo in Irlanda) a pronunciarla è una delle sorelle che vanno in visita dalla madre nel secondo episodio del film. La trama, in apparenza semplice, mostra invece i suoi lati più complessi sia attraverso i dialoghi, sia nelle azioni per farci riflettere sui tanti aspetti della vita nella condivisione con i nostri simili. Familiari compresi. Tre episodi in tre diverse città che ci fanno entrare nei rapporti fra i componenti di tre famiglie.

Father. Fratello e sorella adulti si recano dal padre vedovo che abita in uno sperduto villaggio del New Jersey, dai sentieri impervi e pieni di neve. Il tempo è passato dal funerale della madre e i rapporti parentali, già non troppo affettuosi, appaiono ancor più distaccati per la conversazione che langue e gli argomenti che mancano. Il figlio, più premuroso e preoccupato, ha confessato alla sorella durante il viaggio di aver inviato più volte dei soldi al genitore e ha portato in regalo una cassetta piena di cibi vari. Si fa un brindisi con bicchieri d'acqua, si cercano le parole per riempire silenzi imbarazzanti. Si nota un Rolex (vero?) al polso del padre, il quale ne dichiara la falsità. In una breve assenza del padre i figli indugiano facendo osservazioni su alcune foto di quando erano bambini, sistemate su uno dei tavoli del salottino. Bevande, brindisi e Rolex torneranno in tutti e tre gli episodi accanto al cibo e alle foto ricordo sul piano dei mobili. L'egoismo e la cattiveria paterna si rivelerà alla fine, lasciando una certa rabbia e l'amaro in bocca.

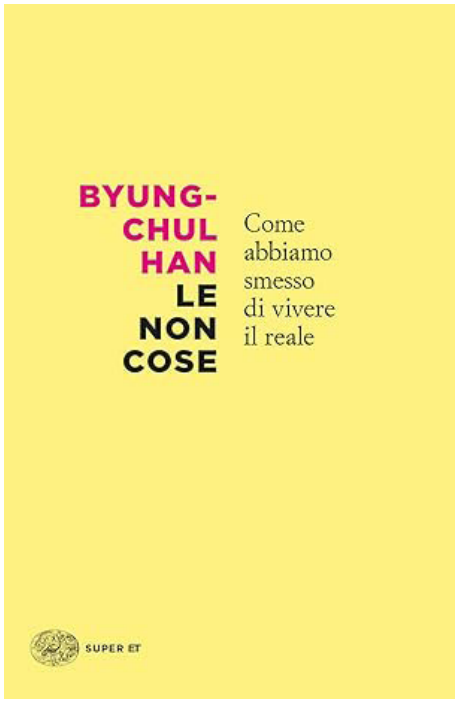
Mother. Ecco che ci troviamo a Dublino. E qui va il richiamo al nostro irlandese Beckett dell'inizio e al suo lavoro teatrale. Questa è una madre fredda e distaccata, scrittrice di best sellers dei quali proibisce di parlare, che invita le due figlie una volta l'anno a casa sua a prendere il tè. Il padre non viene mai nominato. Qui le due figlie arrivano separatamente. Come nel primo episodio la conversazione è di imbarazzo, fatta di poche parole di circostanza, anche qui si brinda con una bevanda, il tè, anche qui torna di scena il Rolex (vero o falso).

Ed ecco la frase ("Come passa il tempo quando ci si diverte" della figlia Lilith, che sembra assurda e fuori luogo in una circostanza in cui non ci si diverte affatto e dalla quale si cerca di fuggire più presto possibile. Tutto sommato lo stesso che accade nella commedia di Beckett, sebbene in situazioni diverse, dove due che attendono inutilmente e si annoiano cercano una giustificazione a quel loro stato. Anche qui le figlie in un momento di assenza della madre osservano sulla consolle le foto di loro da piccole, ma si dà il caso che siano di spalle. Questo la dice lunga quanto alla mancanza di premura riservata agli affetti in famiglia. Le due figlie inoltre hanno caratteri diversi, come fratello e sorella del primo episodio, e si manifestano con la risolutezza dell'una e le debolezze dell'altra. I congedi sono sempre molto formali e non lasciano volutamente traccia di sentimenti, né tantomeno il desiderio di nuovi incontri a breve.

Sister Brother. Quasi a volersi riconciliare con le dinamiche dei rapporti familiari questo terzo episodio, che si svolge a Parigi, trasforma la freddezza di scambi affettuosi dei precedenti in una tenera armonia di dialogo. Qui due gemelli, fratello e sorella, che si incontrano per andare a rivedere un'ultima volta la casa dei genitori morti in un incidente aereo. Durante il percorso in auto, ci fermiamo in un bar per un caffè (di nuovo compare una bevanda) e brindiamo con quello, poi entriamo in una casa vuota, ma dove le stanze raccontano la loro storia (non come negli altri due, arredate in modo falsamente sciatto o troppo in ordine), si scopre che è stato il fratello a trasferire tutto in un magazzino e ora ci sarà la riconsegna della chiave alla proprietà. E ancora lui ha con sé foto, documenti, oggetti che sparge sul pavimento, dai quali i due scopriranno di sapere poco o nulla dei genitori ma di sentirne ancora la presenza e l'affetto. Vi si intuisce il mezzo per recuperare quei sentimenti assenti nei precedenti episodi: gesti sinceri di armonia e condivisione dei protagonisti prima ripresi di fronte sul balcone della casa e poi di spalle mentre si allontanano dopo aver visitato il magazzino con gli arredi dell'appartamento stipati e aver deciso in accordo di rinviare qualsiasi pensiero concreto in merito alla loro destinazione.

Un film dunque ricco di tanti piccoli "indizi" meditativi, quelli che accompagnano lo spettatore non tenendolo per mano ma sollecitandolo con varie dicotomie, affinché compia il proprio viaggio di riflessione nell'universo che gli si muove attorno, tenuto conto soprattutto dei sentimenti umani.

La frase citata (ma più ancora questo lavoro di Beckett) non è a caso, sia perché la troviamo in uno degli episodi, sia perché riguarda una commedia che affronta, come già detto, la metafora della nostra esistenza sempre in bilico fra speranze e attese per giungere a una destinazione migliore.



Ma questo film invita anche a entrare nel nostro momento storico, in apparenza estraneo ma che di fatto tocca molto da vicino le corde sensibili dei rapporti umani. Se è vero che cinema e letteratura fanno spesso coppia, ecco come dalle pagine arriviamo al set.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

C'è un libro "Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale" (Einaudi, 2022) del filosofo sudcoreano germanico Byung-Chul Han che entra in merito al nostro presente scandito e/o regolato da un processo di "individuazione sociale" (di junghiana memoria) del nostro rapporto materiale con gli altri. La massa di informazioni attraverso l'web che ogni giorno ci investe agisce sulle nostre esistenze e disorienta il nostro modo di vivere il reale. [...] *"Non abitiamo più la terra e il cielo"*, scrive l'autore, *"bensì Google Earth e il Cloud. Il mondo si fa sempre più inafferrabile, nuvoloso e spettrale"*. [...]

Stiamo davvero perdendo il contatto con la realtà? Le "non cose" si vanno impadronendo del nostro quotidiano, forse delle stesse coscienze, sterilizzano la personalità rendendoci spesso impermeabili anche ai sentimenti. La realtà ci appare sempre più confusa anche se ricca di stimoli, ma che non vanno oltre la superficie.

Non è forse l'atmosfera che respiriamo in particolare in due degli episodi del film? Mi si dirà che tutto ciò è parte della natura umana, che da sempre ci sono stati padri bugiardi crudeli e madri fredde insensibili, tutto vero ma qui la scelta del regista sembra voglia andare oltre a questo tipo di denuncia, desideri stimolare riflessioni su una società disorientata, non più in grado di seguire degli equilibri fra vero e falso perfino nei rapporti familiari.

C'è un recente libro di Giuliano da Empoli, "L'ora dei predatori" (Einaudi, 2025) che per argomentazione e contesto, sebbene lontanissimi dall'argomento sopra trattato e ancora più dal soggetto del film, sembrano sottolineare l'attuale clima politico-sociale in cui oggi viviamo, per certi versi, credo assai responsabile di tante amarezze. "Il nuovo potere mondiale visto da vicino", detta infatti il sottotitolo. Non è un saggio questo ma le cronache di viaggi e incontri, presente l'autore, il quale ci fornisce un quadro della nuova situazione di scambio politico relazionale fra i vari paesi che sembra tracciare un destino poco rassicurante. Attraverso un narrato curioso e ironico, nonché senza mezze misure, si definisce il quadro di un presente arreso a un potere basato anziché su antiche regole e istituzioni in equilibrio fra loro, "sulla capacità di generare shock continui". I predatori hanno capito come sfruttare il nuovo sistema globale. Sembra questo il ritratto dei leader contemporanei che l'autore tratteggia con la lucidità dell'antropologo saggista.

Non a caso l'attore di Beckett recita quella frase dell'inizio per sottolineare l'impotente sconcerto e l'attesa forse vana, all'indomani di un conflitto che aveva spaccato il mondo creando morti e distruzioni. Non rassomiglia un po' a quello, il nostro attuale vagare nell'web, magari seduti in casa nostra ma con la testa confusa dalle troppe informazioni (tutte vere?) e delusi da distorti rapporti familiari?

Ognuno nel suo piccolo cerca una risposta; il film di Jarmusch, attraverso la poetica metafora dell'arte cinematografica, ha fatto abbastanza.

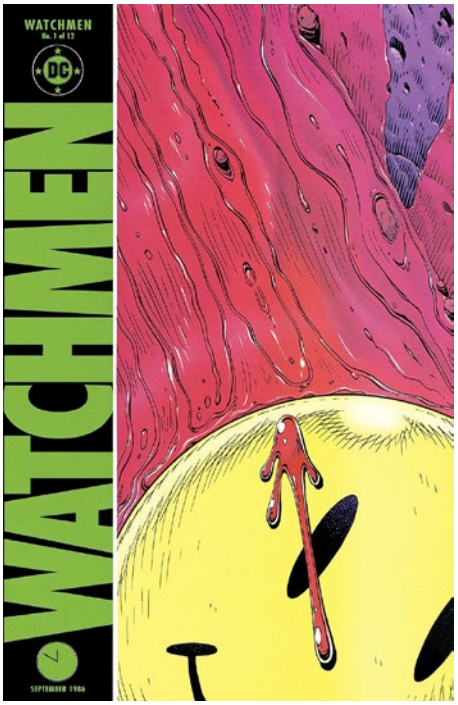
Lucia Bruni

Fumetti e giochi

La morte dell'eroe

Nicola Santagostino

Siamo ormai nel 2026 e le prospettive che abbiamo davanti non sono per niente rosee: il sogno americano è ormai collassato su sé stesso come un castello di carte, il sogno di un'Europa unita si è trasformato in un gioco di poteri principalmente economici, la situazione in Medioriente procede lungo una spirale che porta ogni giorno sempre più verso orrori ben peggiori del giorno precedente e il resto del mondo non se la cava molto meglio. E tutto questo accade mentre siamo sempre più narcotizzati dai social e dalle mode del momento e le nostre energie mentali vengono parassitate al punto tale che la soglia di attenzione media è agli sgoccioli. La cultura invece viene vista come un qualcosa che deve essere reso il più neutro possibile, insapore e facilmente digeribile, al punto tale che viene molto più semplice continuare a portare avanti quasi sempre le stesse storie, o a farne remake su remake, il tutto senza nessuna spinta provocatoria o rivoluzionaria. Questo scenario a cui assistiamo e in cui viviamo è sicuramente cupo, privo di speranza e di qualsivoglia spinta al cambiamento, ma semplicemente perché gran parte della popolazione ormai non vive ma sopravvive. Eppure, in tutto questo sfacelo, in tutto questo marciume, l'essere umano riesce comunque a mostrare il suo spirito vitale, e anche se il non tanto amato pensiero critico spesso viene messo a tacere e spinto tra le ombre più voci si levano per raccontare storie diverse. Anche nella cultura pop. E il mito dell'eroe da copertine delle riviste sta lentamente iniziando a crollare, perché le storie hanno un solo dovere ed è quello di essere la mitologia di un'epoca, e questa epoca non ha più bisogno di quel genere di eroi. Ovviamente già anni fa Alan Moore, il famoso fumettista, aveva dato origine a un vero e proprio lavoro di decostruzione della figura dell'eroe con la creazione di personaggi come John Constantine, il mago urbano, o la sua riscrittura di Swamp Thing, il guardiano delle forme di vita vegetali, ma sarà con *Watchmen* che si raggiungerà uno dei punti più alti di quelle riflessioni. *Watchmen*, illustrata da Dave Gibbons, è una serie a fumetti ambientata negli Stati Uniti del 1985, in una versione alternativa della storia in cui i supereroi, anche se sarebbe più corretto chiamarli vigilanti, sono realtà e dove, come in qualsiasi fumetto americano, hanno operato a servizio della legge come avventurieri in costume. In questo mondo, però, da tempo gli eroi sono stati dichiarati fuorilegge da un decreto che nato dal crescente malcontento popolare nei loro confronti, tutto questo mentre le tensioni con l'URSS si fanno sempre più accese anche a causa della figura del Dottor Manhattan, unico superumano



La iconica copertina del numero 1 di Watchmen

del mondo i cui poteri sono paragonabili a quelli di un dio. La storia parte dal ritrovamento del cadavere del Comico, un ex vigilante, che metterà in moto le indagini dell'ultimo avventuriero in costume rimasto in azione, spinto dall'idea che esista un complotto mirato a eliminare i vecchi supereroi ormai ritiratisi. *Watchmen* è considerato la prima vera opera di decostruzione di questo genere perché non ci mostra eroi in calzamaglia perfetti che combattono cattivi da costumi colorati e dalla morale dichiaratamente malvagia, ma ci mostra le persone dietro la maschera, coi loro dubbi, i loro sensi di colpa e i loro errori. Moore con questa opera voleva demolire il mito dei fumetti americani e dimostrare che i fumetti di supereroi funzionano quando si è piccoli e la propria visione del mondo è limitata e semplice, voleva fare vedere che una storia per adulti non era tale perché affrontava "temi difficili" o perché teneva alto il livello di tragedia e violenza, ma perché mostrava una realtà assai più complessa e sfumata, dove dietro la maschera le persone erano fallibili e dove la società non era parte dello sfondo di storie più grandi, ma un attore importate sul palco. Sulla scia di *Watchmen* sono quindi nate altre storie, altre critiche, altre riflessioni su cosa significhi essere un eroe, ma soprattutto sul rapporto di questi con la società e con i poteri che la muovono, sui veri burattinai dietro il mondo, e tra queste opere sicuramente una delle più importanti è *The Boys* di Garth Ennis. Qua i supereroi paiono essere quelli che da lettori e fan conosciamo bene come archetipo: protettori dei deboli e degli indifesi che salvano il mondo dai malvagi. In realtà nell'universo narrativo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di *The Boys* molti di essi, una volta lontano dai riflettori e dalle copertine, sono essseri grotteschi totalmente corrotti dal potere di cui dispongono e dalla gloria che comporta: pervertiti sessualmente, drogati, corrotti, spesso criminali e assassini. Le loro azioni eroiche stesse sono inquinate dal loro disinteresse verso le persone comuni, che spesso finiscono a essere vittime innocenti schiacciate da macerie, uccise da colpi vaganti e, in generale, da tutte le conseguenze delle scellerate gesta di esseri umani ben consapevoli del loro potere e dell'impunità che li tutela. Tutti i superumani, infatti, sono alle dirette dipendenze della multinazionale Vought America, l'azienda che detiene il monopolio del "Composto V", la sostanza a cui devono i loro poteri e che altro non è che un siero inventato da uno scienziato nazista durante la Seconda Guerra Mondiale per rendere concreto il mito del superuomo. I sopravvissuti alla somministrazione del siero sono, per motivi di marketing, divisi in squadre che fanno da parodia ai team più famosi della DC e Marvel Comics, e sono lasciati agire dalla multinazionale per fini puramente economici.

I Sette, il più famoso team di eroi del mondo di The Boys

Gli eroi di Watchmen

La Vought America, infatti, lavora al soldo del governo e vorrebbe far diventare i Super parte dell'esercito da un lato per ottenre delle forti commesse dal budget della difesa e dall'altro per entrare negli ingranaggi del potere e prendere definitivamente controllo del governo americano, non limitandosi quindi più solo alla loro influenza sulle masse e tramite il lobbismo.

Questi due mondi di cui abbiamo appena parlato, oltre a suonare inquietantemente vicini alla realtà che stiamo vivendo, ci raccontano una storia importante, una storia di paura e di consapevolezza che abbiamo come società. Gli eroi dai costumi colorati che vivono imprese assurde, che ci piaccia o no, possono esistere solo nella fantasia e la loro purezza e la loro innocenza, anche quando vengono macchiate con le storie più tragiche e i temi più profondi, sono e saranno sempre ben distanti dalla realtà che viviamo ogni giorno. E anche se ancora oggi fan adirati si stracciano le vesti davanti al *Superman* di James Gunn accusandolo di essere meno serio e "da adulti" di quello di Zac Snyder dovremmo un attimo fermarci a riflettere su cosa davvero stiamo chiedendo a queste storie, perché la verità, come tutte le verità, è un boccone amaro e difficile da mandare giù. Come società abbiamo già capito, anche se non riusciamo ancora ad ammetterlo, che l'eroismo come ci è stato raccontato per decadi è solo un'illusione, che il potere non ha interesse se non a tutelare il potere stesso e che gli eroi che tanto amiamo sulla carta probabilmente nella vita reale sarebbero o persone orribili o strumenti di quello stesso sistema che è fonte di tutti i nostri problemi. E che in fondo gli eroi che ci hanno insegnato ad amare non funzionerebbero mai dentro la vita che ogni giorno viviamo: finiremmo per idolatrarli in maniera acritica o a odiarli per via del nostro senso di inferiorità, avrebbero le mani spesso legate e, assai probabilmente, crollerebbero sotto la responsabilità che è stata buttata sulle loro spalle. In un mondo come quello in cui viviamo, quella nostra vocina interiore che spesso narcotizziamo scrollando social ormai governati da bot ci dice semplicemente che ormai la menzogna si è fatta talmente grande da non essere più credibile, ma che siamo noi stessi a forzarci di volerla tenere in piedi. E non importa quante storie di eroi e supereroi ci continueranno a servire, quanti pastoni insipidi costruiti a tavolino seguendo le indicazioni di algoritmo ci continueranno a convincere a ingurgitare, quante persone si scaglieranno chiedendo storielle per ragazzine travestite da prodotti per adulti, non importa nulla di tutto questo perché negli ultimi anni con sempre maggiore forza stanno emergendo storie nuove e ben distanti da quello che il sistema ama. Storie dove gli eroi sotto i riflettori sono vanesi ed egocentrici, storie dove la società mantiene in piedi meccanismi disfunzionali solo per giochi di potere, storie dove al concetto stesso di essere eroe è tolta qualsiasi forma di patina dorata. Perché, se come specie vogliamo andare avanti, se come umanità vogliamo passare oltre questo periodo oscuro dobbiamo fare nostra una grande lezione: non cercare un salvatore, ma sii parte tu in primis protagonista del cambiamento con tutta la consapevolezza dei tuoi limiti e del carico di responsabilità che sei in grado di sopportare. La morale è sempre e solo una: se vedi un eroe per strada uccidilo, perché semplicemente non hai bisogno di esso.

Nicola Santagostino

Quel bischero non detto

Un paradosso sull'attore

Liliana Cantatore

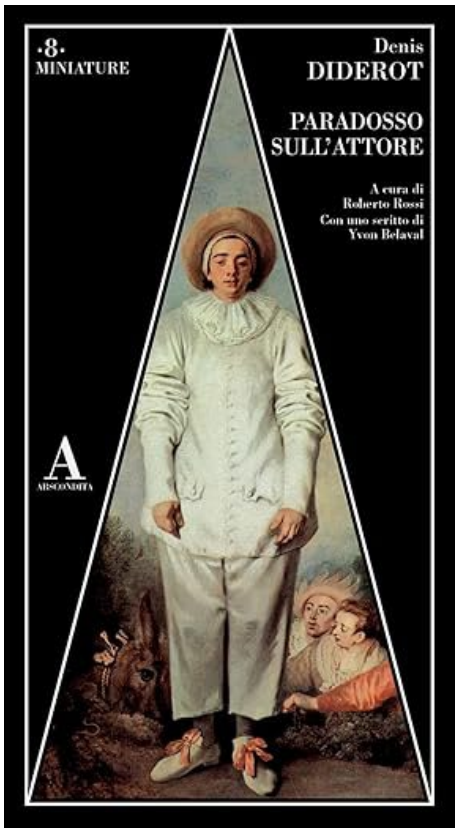
Il monologo di Benigni, *Pietro - Un uomo nel vento* è diventato da subito un libro per la collana *Stile libero* di Einaudi. Come era prevedibile un regalo di Natale e un successo editoriale. A distanza, però, leggere il testo teatrale può suggerire altre riflessioni e soprattutto ricondurci al concetto di "teatro", e rendere meglio avvertibile la differenza tra la parola scritta e la parola *parlata* o, meglio, *recitata*. E' a volte incredibile come le singole parole possano - da sole – inquadrare un problema complesso. Che fa, insomma, Benigni, *recita* oppure fondamentalmente *parla*? Eliminiamo subito la versione scritta che è solo una inadeguata *traduzione* dello spettacolo, per lo più noiosa e, se vogliamo, anche un po' leziosa e conseguentemente fastidiosa. Utile, forse, a rispolverare contenuti e passaggi poco notati, o, meglio ancora, a mettere a fuoco il problema di un certo tipo di teatro che affonda le proprie radici nel fertilissimo terreno della tradizione popolare. *Comico – realistica*, potremmo dire, anche per un omaggio alla *toscanità* della ispirazione e dell'eloquio.

E così, con un bel salto indietro, ci troviamo alle origini stesse della nostra letteratura e perfino della nostra lingua, quando lo scritto era il latino e il parlato un dialetto lasciato all'estro – ma già anche alla cultura - del parlante, alla sua abilità – e alla sua consapevolezza - nel saltare per così dire *a due corde*. E, infatti, *Dante* Alighieri si serve del latino per fare pubblicità all'uso del volgare. Con Dante poi il linguaggio comico realistico non compare solo nell'Inferno, dove *le rime aspre e chiocce* sono di casa, ma addirittura nel Paradiso e in uno dei momenti più alti del Paradiso, quello in cui egli prende su di sé il proprio destino e ne rivendica l'importanza. Siamo nell'alto dei cieli: Dante chiede al suo avo Cacciaguida se gli conviene scrivere per intero quanto ha visto e udito nel viaggio dell'oltretomba, dove ha bollato con parole di fuoco i potenti dell'epoca e messo in luce la totale inadeguatezza del potere politico e religioso. E questo al punto da mettere all'Inferno, con un abile stratagemma, il papa regnante all'epoca del viaggio stesso prima ancora che fosse morto. *Tutta tua vision fa manifesta* – risponde Cacciaguida – *e lascia pur grattar dov'è la rogna.* (Che bello, politicamente, linguisticamente e letterariamente scorretto ...)

La verità è che alle sue origini il nostro teatro, di carattere religioso o profano, era interamente popolare, e la sua influenza investiva anche quella che oggi sentiamo come letteratura ufficiale. Pensiamo a quanto teatro c'è nel *Decameron* di Boccaccio, quanti attori e quanto pubblico che viene dalle taverne, dalle piazze e dalle strade. Quale miglior comunicatore di frate Cipolla nella sua predica/monologo sulle reliquie ... E quale miglior attore di ser Ciappelletto, che interpreta – e impone – il ruolo di San Ciappelletto in punto di morte, allargando l'uditorio dal singolo frate confessore a tutto un popolo che lo proclama appunto santo subito, e senza processo di canonizzazione?

Questa tradizione popolare, che sembrava irrefrenabile, venne poi come strozzata dal Rinascimento che ripropose i modelli classici, il mito o l'esempio della commedia plautina. Tuttavia, restò viva nei suoi luoghi di elezione – le piazze, i mercati, le fiere – si fece movimento carsico, suscettibile sempre di resorgiva. In quello che ha di universale – e non solo – nessuna tradizione va perduta. Mi emoziona pensare che la *gorgia* toscana – ovvero l'aspirazione della C, come ad esempio in *sindaco* – è una persistenza fonetica della lingua etrusca ....

Eppure, l'intromissione letteraria fu massiccia, e dall'autore investì in pieno anche l'attore. Con Denis Diderot divenne appunto *Paradosso sull'attore*, che è un famoso saggio scritto tra il 1769 e il 1773. Diderot sostiene che il grande attore non è colui che prova le emozioni che rappresenta, ma chi sa lucidamente controllarle, chi non si lascia trascinare dal sentimento, ma chi recita a freddo con intelligenza e padronanza tecnica, nella piena consapevolezza di una propria professionalità. *E' l'estrema sensibilità che rende gli attori mediocri, è la sensibilità mediocre che fa la moltitudine dei cattivi attori, ed è la totale mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi.* E' questo, il paradosso. Tra l'altro insieme figura retorica e concetto logico, attraverso il



ribaltamento apre nuove strade di cultura e diventa anche – che non guasta – autentico *colpo* di scena. In tal modo Diderot anticipa le teorie teatrali moderne sul mestiere dell'attore e sulla distanza critica rispetto alla propria stessa esibizione. In fondo anche la posizione di Konstantin Stanislavskij rappresenta un'opera di mediazione: l'attore deve coltivare dall'interno una verità emotiva, una memoria emotiva, capace di farsi gesto e di farsi voce. *Coltivare* significa in qualche modo unire *spontaneità* e *mestiere* nella ricerca di una diversa forma di autenticità.

Forse siamo andati troppo lontano camminando a ritroso, ma penso che questo possa servire a capire meglio il particolare tipo di teatro di Roberto Benigni. Egli non vuole tanto entrare in un argomento o in un personaggio – in questo caso l'apostolo Pietro – ma riconoscerlo in sé, nella propria stessa persona, nella propria esperienza di vita, indossarlo come si indossa un abito a misura, come si governa la propria stessa ombra. Quella che si rappresenta è sempre un'amicizia viscerale con il personaggio che osserva e da cui si viene osservati. In questo caso un personaggio a cui si sente unito da una comune fragilità, da una reattività che costituisce, come spesso accade, nello stesso tempo un limite e una forza.

Mi ha colpito quello che c'è di detto e di non detto nel dialogo con Pietro alle porte del Paradiso, che a sentirlo sembra appena un inciso e nel testo scritto nemmeno compare. E' più

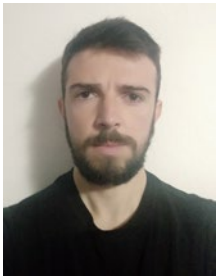
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

o meno così: *O che tu fai qui, Roberto, o che te tu vuoi … Davvero che ti credi di entrare in Paradiso? Ma sì, ma va* – e c'è una brevissima, significativa pausa – *che te tu puoi entrare anche te …*
In quella brevissima pausa compare tutto, un riconoscimento, un reciproco intenerimento. Affiora un *bischero* non detto, un po' l'equivalente di pover'uomo, un'affettuosa accettazione di sé e dell'altro, una pena della comune umanità, del peso della vita, che è sì *uno scherzo meraviglioso*, come viene detto all'inizio, ma che poi ti confonde e ti fa male, e c'è solo quell'amicizia, quell'amore che ti salva.
Beh, sì, a questo punto grande teatro. L'amicizia tra attore e personaggio deriva dall'amicizia tra i due protagonisti, Gesù e Pietro, *un'amicizia tra ragazzi*, di più, una storia d'amore, faticata e bellissima come tutte le storie d'amore, anche quando non sembra e anche quando scopri che non è come sembra. E come tutte le storie d'amore è fatta di sguardi e di destino. Al primo incontro *Gesù guarda Simone, lo guarda fisso. Gesù che ti guarda fisso … ma si può immaginare?* E poi dice *Tu sei Simone, figlio di Giona. Ti chiamerai Cefa. Non lo conosce, non l'ha mai visto prima. E in una battuta gli dice chi è, chi era e chi sarà.*
Questo è ciò che racconta Benigni con i modi dell'arte popolare che sembrano appartenergli per diritto di nascita: iterazioni, interrogazioni dirette, eccessi sul pedale emotivo, superlativi assoluti impliciti ed espliciti, esagerazioni nei dettagli, come quella povera emorroissa che butta giù per terra, come appena uscita da una diversa corte dei miracoli, e che continua a stringere tra le mani, in modo del tutto improbabile ma bello, quel lembo di mantello che l'ha guarita. E poi la gestualità. La mimica facciale, il gioco delle sopracciglia, le mani che si muovono e dirigono le emozioni come se fossero strumenti di una grande orchestra. C'è una felicità di immaginare e di dire che vibra perfino nei pochi riccioli che gli sono rimasti, negli occhi che diventano più piccoli o più grandi ma è come se riescono a riderti dentro.
Irrompono ogni tanto – ma anche questo è di prassi – reminiscenze culturali, comunque adeguatamente rivisitate: Marziale nella descrizione di Roma antica, tori che cadono dall'alto dei palazzi sulla testa dei passanti perché scambiano la finestra per la porta, traffico infernale e così via. Eh sì, l'anacronismo è sempre a portata di mano, Roma come New York, Pietro come un migrante inizio secolo … Benigni non va bene per uno spettatore *emunctae naris*, che personalmente ho sempre tradotto *dalle narici strette*, più che *dalle narici pulite* – ma poi in questo circo c'è posto per tutti. E comunque a Benigni basta essere se stesso, condividere la propria verità. E di questo non possiamo che essergli grati.

Liliana Cantatore

007: Attraversare il tempo con licenza di esistere - James Bond tra passato e futuro



Salvatore Uccheddu

James Bond oggi è un paradosso: è uno dei marchi più riconoscibili al mondo e, allo stesso tempo, è un personaggio "in sospensione". Non perché manchino attori disponibili o progetti possibili, ma perché il vuoto attuale non è un incidente: è il sintomo di un passaggio di fase. Quando un mito si ferma, non è sempre perché non sa cosa dire; spesso avviene perché il mondo che lo circonda non sa più come ascoltarlo senza chiedergli conto di tutto.
È qui che l'attesa diventa il vero tema. Non l'attesa del casting, non l'attesa del teaser. L'attesa di una forma: quale corpo può ancora contenere 007? Quale etica può reggere il suo sguardo? Quale industria può permettersi di "fare Bond" senza snaturarlo, e soprattutto senza ridurlo a una macchina di contenuti?
Da questo punto in poi, parlare di Bond non significa inseguire indiscrezioni: significa leggere le crepe di un'icona. E capire che, oggi, la domanda "chi sarà il prossimo Bond?" interessa meno della domanda "che cosa può essere Bond, adesso, senza mentire?".
Il serbatoio Fleming: Bond prima di diventare Bond
Per capire dove può andare 007, bisogna ricordare da dove viene. Il cinema, spesso, ci ha consegnato un Bond già "pronto": impeccabile, ironico, invulnerabile, più vicino a un ideale astratto che a un uomo. Ma nei romanzi di Ian Fleming, Bond è un'altra cosa. È un agente che vive in un mondo di logiche fredde, di compromessi morali e di stanchezze non dette. Il suo fascino non nasce da una perfezione morale, ma da una competenza che somiglia alla disperazione: Bond è efficace perché non può permettersi di essere fragile, e proprio per questo lascia intravedere, a tratti, un fondo umano inquieto.
Ian Fleming non fu uno scrittore di spionaggio per vocazione letteraria, ma per esperienza vissuta. Giornalista, ufficiale dell'intelligence navale britannica durante la Seconda guerra mondiale, osservatore lucido del potere e delle sue zone d'ombra, Fleming trasformò il proprio cinismo operativo in narrativa. James Bond nacque così: non come eroe, ma come strumento, un uomo addestrato a fare il lavoro sporco dell'Occidente senza illusioni morali.
Fleming scrive nel pieno della Guerra Fredda, in un tempo in cui lo spionaggio è un teatro di ombre e le identità sono maschere indossate per sopravvivere. Il suo Bond è un dispositivo narrativo perfetto per quell'epoca: un uomo addestrato a muoversi nel rischio e nel dubbio, un funzionario della violenza legittimata, un corpo che lo Stato può usare, e che proprio per questo appare, sotto la superficie glamour,

Dr. No (1962), poster originale. Il primo James Bond cinematografico. Con Dr. No il personaggio di Fleming diventa icona globale e il cinema inaugura un mito destinato ad attraversare le epoche

tragicamente sacrificabile.
Il cinema ha preso questo serbatoio e lo ha distillato in più forme: a volte avventurose, a volte ironiche, a volte melodrammatiche. Ma Fleming resta il punto d'origine: la prova che Bond non è nato come "supereroe", bensì come figura moderna, con l'odore della politica addosso.
Bond come mito occidentale: l'agente e la sua ombra
Bond non è solo un personaggio. È una maschera culturale dell'Occidente. Porta con sé un'eredità di colonialismo (anche quando non lo dichiara), di geopolitica (anche quando finge di essere soltanto intrattenimento), di gerarchie di classe (anche quando si traveste da "uomo qualunque"), e soprattutto un'idea di mascolinità performativa che per decenni è stata venduta come naturale.
Per molto tempo, questa maschera ha funzionato perché il cinema chiedeva a Bond di essere un'aspirazione: un uomo che non esita, che non si confonde, che non perde. Ma l'aspirazione, oggi, si scontra con un clima morale diverso. Non perché il pubblico sia diventato "più fragile", ma perché si è fatto più consapevole: sappiamo riconoscere gli automatismi narrativi. Sappiamo che "licenza di uccidere" non è una frase neutra: trasforma l'atto più estremo in una funzione autorizzata, rende amministrabile la violenza prima ancora di metterla in scena. È una formula figlia di un altro tempo, in cui lo Stato poteva delegare l'ombra senza doverne portare il peso fino in fondo. Sappiamo che lo sguardo del protagonista non è mai innocente.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Ecco perché 007 è in crisi non come franchise, ma come idea. La sua forza storica — essere sintesi di un'epoca — diventa oggi un problema: quale epoca può ancora sintetizzare, senza risultare un reperto o un provocatore involontario?

Dal 1962 al presente: l'adattabilità come segreto, non come tradimento

Eppure Bond è sopravvissuto a tutto proprio perché sa mutare. È passato dalla paranoia della Guerra Fredda all'edonismo tardo-novecentesco, dalla globalizzazione spettacolare alla disillusione post-11 settembre, fino alla stagione più "esistenziale" culminata con l'era Craig. *Skyfall* è forse il punto più alto della saga perché non tenta di salvare Bond dal passato, ma lo costringe a guardarlo in faccia. Sam Mendes e Daniel Craig mettono in scena un 007 che invecchia e fallisce, mentre il film diventa anche un grande raccoglitore di memoria: titoli del passato rievocati, dispositivi arcaici che riemergono, il ritorno dell'Aston Martin storica, frammenti dell'immaginario classico che riaffiorano non per nostalgia, ma per verificare se possono ancora funzionare. È il capitolo che salda Fleming al presente e, proprio attraversando tutto ciò che Bond è stato, apre il futuro del personaggio senza cancellarne la memoria, contribuendo a rendere il ciclo di Craig quasi autonomo e autoconclusivo. Quel ciclo, chiuso da *No Time to Die*, ha fatto qualcosa di rarissimo per un personaggio seriale: ha ammesso la mortalità. E quando un mito accetta di finire, il mito cambia natura.

Bond, dopo Craig, non può semplicemente "ripartire" come se nulla fosse. Non può cancellare la consapevolezza acquisita. Può scegliere di reinventarsi, certo, ma ogni reinvenzione oggi deve fare i conti con il pubblico che ricorda. E con un'industria che pretende continuità ma vive di accelerazioni.

Il punto di svolta industriale: Bond entra nell'era Amazon MGM

Se fin qui abbiamo parlato del mito, ora arriva il nodo che lo decide davvero: l'industria. Nel 2022 Amazon ha chiuso l'acquisizione di MGM, e MGM è stata poi integrata e rebrandizzata nell'ecosistema Amazon MGM Studios.

In quel catalogo, Bond non è un titolo qualunque: è uno dei gioielli più preziosi, sia per valore economico sia per potere simbolico.

Ma per decenni l'elemento "anomalo" di Bond è stato proprio il suo modello di controllo: la famiglia Broccoli, attraverso Eon/Danjaq, ha esercitato una supervisione creativa molto forte, difendendo l'identità del personaggio anche contro la tentazione dell'espansione incontrollata. Quella forma di "custodia familiare" è stata parte integrante del mito: un franchise globale gestito con una logica quasi artigianale, a ritmi lenti, con scelte ponderate, senza trasformarsi in un universo infinito nello stile Marvel e Lucas Film.

Nel 2025 avviene la svolta: Amazon MGM e i produttori storici Michael G. Wilson e Barbara Broccoli annunciano una nuova struttura societaria in joint venture per la gestione della proprietà intellettuale, e Amazon MGM ottiene il controllo creativo del franchise.

È un passaggio epocale: non significa solo "chi decide il prossimo attore", ma chi decide cosa è Bond, quale linguaggio usa, quale formato assume, quale frequenza produttiva lo governa.

Da qui nasce la vera domanda contemporanea: quando un mito entra in un colosso aziendale moderno, cosa resta della sua identità?

Il rischio non è cambiare Bond: il rischio è moltiplicarlo

È importante dirlo con chiarezza: il timore non dovrebbe essere "Bond donna", "Bond nero", "Bond non inglese" come se fossero bestemmie automatiche. Il punto serio non è l'identità anagrafica di chi interpreta 007, ma la coerenza culturale dell'icona e la qualità delle ragioni narrative con cui si decide di cambiarla.

Sean Connery, Bond classico. Sean Connery definisce l'archetipo: eleganza, ambiguità morale e violenza normalizzata. Un'immagine che ha plasmato l'immaginario del Novecento

Ian Fleming, ritratto. Ian Fleming, autore di James Bond: giornalista, ufficiale dell'intelligence e narratore del potere occidentale. Dal suo sguardo disincantato nasce un personaggio più vicino all'ombra che all'eroismo

Il rischio industriale più concreto, oggi, non è solo la diversità. È anche la serializzazione senza forma. È trasformare Bond in un contenitore espandibile, con spin-off, origin story, serie parallele, "universi" che riempiono il catalogo e svuotano il senso. Perché Bond, per funzionare, ha sempre avuto bisogno di una certa densità: l'evento, il rito, la teatralità del ritorno. Non era solo un film: era un appuntamento con un'idea di cinema.

Quando un franchise entra nel mondo streaming, la tentazione è opposta: non l'evento, ma il flusso. Non l'attesa, ma la disponibilità continua. E Bond, per sua natura, non è nato per essere "sempre presente". La sua aura dipende anche dall'assenza.

Il caso Tolkien non è un parallelo semplice (ma insegna qualcosa)

Nel dibattito pubblico si cita spesso *The Rings of Power* come esempio di come un colosso possa intervenire su un patrimonio mitico e dividere il pubblico. Qui conviene essere precisi: la questione diritti di Tolkien è complessa e non coincide con la proprietà di uno studio come New Line, che non appartiene ad Amazon ma storicamente a Warner (dentro l'universo Time Warner/Warner Bros.).

Amazon ha acquisito i diritti TV per sviluppare una serie ambientata nel mondo di *The Lord of the Rings* attraverso accordi separati, e quel progetto ha generato un fenomeno reale: enorme visibilità, enorme investimento, e una polarizzazione del pubblico su temi che vanno dal canone all'identità, dall'estetica alle scelte di casting.

Il punto non è stabilire chi avesse ragione in quella discussione. Il punto è capire cosa succede quando un mito si sposta in un ecosistema dove la parola d'ordine è "contenuto" e dove la continuità produttiva è una strategia, non una conseguenza. In quel contesto, la fedeltà non riguarda solo la trama: riguarda la percezione di autenticità. E l'autenticità, nei franchise, è spesso una faccenda emotiva, non filologica.

Bond vivrà qualcosa di simile? Non necessariamente, ma la domanda è legittima: come si conserva l'aura di 007 dentro una logica aziendale che tende alla crescita per moltiplicazione?

Che cosa può essere Bond oggi senza ridursi a una tesi

C'è un equivoco che va evitato: pensare che l'unico modo di "aggiornare" Bond sia trasformarlo in un pamphlet. Bond non deve diventare una lezione morale. Deve diventare un racconto che sappia abitare il presente senza essere schiacciato dal presente.

Il problema di molte riscritture contemporanee, non solo di Bond, è che viene scambiato l'aggiornamento con la dichiarazione. Ma un mito funziona quando le sue tensioni sono incorporate nel testo del racconto, non quando vengono esposte come slogan. L'era Craig, nel bene e nel male, ha dimostrato che si può rendere Bond più vulnerabile e più tragico senza perderne la potenza cinematografica. Oggi il lavoro da fare è simile, ma più difficile: non basta umanizzare 007, bisogna ridefinire il mondo in cui si muove.

Perché l'universo di Fleming era un mondo in cui lo spionaggio era l'ombra della politica. Oggi lo spionaggio è anche tecnologia, dati, cyberwarfare, influenza, propaganda, mercati. Un Bond contemporaneo non può limitarsi a inseguire un cattivo in smoking: deve attraversare un'idea di potere che non ha più un volto unico. E qui, paradossalmente, l'industria può aiutare o distruggere: può permettere un film ambizioso, o imporre un prodotto standardizzato.

Identità, nazionalità, "inglesità": la questione vera

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Arriviamo al tema più discusso, ma proviamo a trattarlo in modo adulto. "Bond potrebbe essere donna? Bond potrebbe essere nero? Bond potrebbe non essere inglese?" Sono domande che, se poste come provocazioni, diventano sterile battaglia culturale. Se poste come interrogativi narrativi, diventano interessanti.

Bond, storicamente, è stato un simbolo dell'Inghilterra (e del suo immaginario imperiale) in dialogo con l'America e con il mondo. È stato un'icona di classe, di stile, di potere soft. Cambiare uno di questi elementi non è impossibile, ma richiede una rifondazione del significato. Se cambi il corpo, devi cambiare anche l'architettura simbolica che quel corpo porta con sé. Altrimenti fai un'operazione cosmetica e ottieni un paradosso: un Bond "diverso" che recita un copione identico, cioè un cambiamento che non cambia nulla e che quindi scontenta tutti.

La vera domanda è: quale Bond può incarnare oggi l'idea di 007 senza essere una caricatura del passato e senza essere un manifesto ambulante del presente? Questa è una domanda di scrittura, di regia, di produzione. Non di gossip.

Il patto con il pubblico: tra tradizione e rottura

Bond è uno dei pochi franchise che ha costruito nel pubblico un patto quasi rituale: la musica, i titoli di testa, l'arma, l'ironia, il pericolo, la sensualità, la tecnologia. Ma ogni rituale, se ripetuto senza senso, diventa farsa. E ogni rottura, se fatta senza amore per la forma, diventa vandalismo.

L'arrivo di Amazon MGM al controllo creativo apre due strade. Una strada è industriale: espandere, moltiplicare, produrre di più, occupare l'anno. L'altra è curatoriale: proteggere l'aura, scegliere pochi progetti, farli diventare eventi, investire nella qualità come differenza competitiva. Amazon, con il suo potere economico, potrebbe fare entrambe le cose. La domanda è: quale sceglierà?

Bond come bene culturale: perché il controllo creativo conta

Quando diciamo "controllo creativo" non parliamo di un dettaglio burocratico. Parliamo del DNA del mito. Nel 2025 Amazon MGM ottiene il controllo creativo attraverso la nuova joint venture con Wilson e Broccoli.

Questo significa che le decisioni su cosa sarà Bond — il tono, la struttura, i team creativi — rispondono ora a un perimetro aziendale diverso rispetto al passato.

Il punto non è demonizzare Amazon: è capire la differenza tra una "famiglia custode" e un "colosso piattaforma". La prima ragiona per eredità e continuità; la seconda ragiona per strategia e mercato globale. Nessuna delle due logiche è automaticamente migliore, ma producono risultati diversi. Bond è abbastanza forte da sopravvivere anche a un'era "corporate"? Probabilmente sì. Ma potrebbe emergere un Bond diverso, non tanto per l'attore, quanto per la sua funzione: meno mito nazionale, più "proprietà intellettuale" globalizzata.

L'attesa come ultimo lusso

Forse, oggi, il vero lusso è proprio l'attesa. In un mondo di contenuti incessanti, Bond è uno dei pochi personaggi che può permettersi il silenzio. E quel silenzio, invece di essere un problema, può diventare un messaggio: stiamo cercando una forma giusta, non una forma veloce.

Se Amazon MGM saprà trasformare questa sospensione in un gesto curatoriale, Bond potrà tornare come torna un mito: non per "esserci", ma per significare. Se invece la sospensione verrà letta come un vuoto da riempire, allora il rischio sarà quello più triste: vedere 007 dappertutto e non sentirlo più da nessuna parte.

007 senza volto, ma non senza destino

La domanda che resta non è "chi vestirà lo smoking". È più profonda e più inquieta: quale idea di mondo dovrà attraversare Bond per essere ancora Bond? Fleming aveva il suo tempo: un mondo diviso, ombroso, netto. Il cinema ha adattato quel serbatoio a epoche diverse, trovando ogni volta un compromesso tra tradizione e presente. Oggi il presente è più complesso: il potere è diffuso, il consenso è un algoritmo, la violenza è spesso invisibile, l'identità è una battaglia culturale.

In questo scenario, Bond può rinascere solo se smette di essere una risposta e torna a essere una domanda. Una domanda sul potere, sul maschile, sulla nazione, sul desiderio, sulla finzione che regge le nostre istituzioni. Con Amazon MGM al controllo creativo, la scommessa è enorme: non scegliere un volto, ma scegliere un destino.

E forse è proprio per questo che l'attesa pesa così tanto. Non perché il pubblico sia impaziente. Ma perché, per la prima volta dopo decenni, Bond non è soltanto "in attesa del prossimo film". È in attesa di capire che cosa può essere — e che cosa non può più permettersi di essere.

James Bond sta per nascere di nuovo in un tempo che non gli è mai appartenuto prima. Qualora fosse ambientato nell'epoca attuale, sarebbe, per la prima volta, un agente al servizio di un re e non di una regina, figlio di un Regno Unito che ha perso il centro dell'impero e che non è più il baricentro politico dell'Europa. Sarebbe il primo Bond pienamente post-Brexit, chiamato a muoversi in un mondo multipolare, instabile, in cui l'autorità non è più garantita dalla storia e il potere non coincide più con la bandiera.

Eppure, è proprio qui che Bond può ritrovare senso. Non come simbolo di dominio, ma come figura di passaggio. Non come garante di un ordine che non esiste più, ma come testimone di un'identità che cerca una nuova forma. Fleming lo aveva immaginato come strumento di un'epoca; il cinema lo ha trasformato in mito; ora spetta al presente decidere se può diventare coscienza narrativa di un mondo che non si riconosce più nelle certezze del passato.

Se James Bond tornerà, lo farà non per ripetere una formula, ma per ridefinirla. Non per rassicurare, ma per attraversare il cambiamento con la lucidità che lo ha sempre reso necessario. E quando lo farà, quel nome non sarà una nostalgia, ma una dichiarazione di esistenza.

Non sappiamo ancora quando tornerà, né quale volto avrà. Sappiamo però che, finché il mondo continuerà a interrogarsi sul potere, sull'identità e sulle maschere che li rendono accettabili, ci sarà spazio per una figura capace di attraversare tutto questo senza semplificarlo. Ed è per questo che, prima o poi, torneremo inevitabilmente a sentir parlare di Bond, James Bond.

Salvatore Uccheddu

Ian Fleming con Casino Royale. Fleming al lavoro sul romanzo che inaugura la saga letteraria. Bond nasce prima sulla pagina come strumento dello Stato, non come figura rassicurante

Daniel Craig: il volto di un Bond che invecchia, dubita e si interroga.

Sul set di Dr. No. Sean Connery e Ian Fleming sul set del primo film: la nascita di un linguaggio cinematografico che ha trasformato una spia letteraria in mito culturale

Abbiamo ricevuto

Napoli, un film lungo un secolo

Da Elvira Notari a Parthenope: come il cinema ha raccontato la città
Antonio Tedesco
Kairós edizioni

Alberto Castellano

Il titolo del libro di Antonio Tedesco non può non richiamare quello del capolavoro di Coppola *Un sogno lungo un giorno*, ma per dare un senso più pregnante alla suggestiva assonanza basta rimescolare i termini film e sogno in modo da rititolarlo *Un sogno lungo un secolo*. Perché poi il saggio del giornalista e critico teatrale e cinematografico napoletano ha a che fare con un lungo sogno che è quello che continua a consumarsi quando si entra in una sala. L'autore si è imbarcato nell'impresa di ricostruire/attraversare tutto il cinema napoletano, di entrare in un territorio vasto e complesso sottraendosi alle semplificazioni, ai luoghi comuni, alle inesattezze che hanno accompagnato per anni la trattazione della sterminata produzione cinematografica spesso catalogata con l'etichetta "cinema napoletano". Intanto si tratta di film su Napoli, con Napoli, per Napoli che, come tali, compongono un mosaico multiforme, variegato, stratificato, a volte spiazzante. Il sottotitolo sintetizza come meglio non si potrebbe l'intento del saggio *Da Elvira Notari* a Par*thenope: come il cinema ha raccontato la città*. E *Napoli, un film lungo un secolo*, frutto dell'intraprendenza dell'editore napoletano Kairós, ci accompagna in un affascinante viaggio nel magmatico mondo del cinema napoletano dal muto a oggi, dalla pioniera Elvira Notari a Sorrentino appunto. Tedesco è riuscito con la competenza dello studioso e la passione dello spettatore/cinefilo a districarsi tra centinaia di registi, attori, produttori, e a rimettere ordine con un percorso espressivo e narrativo evitando il rischio di rendere la materia pesante e dispersiva per il lettore. La vasta filmografia legata a Napoli ha costretto ovviamente ad operare una selezione e a orientare le scelte verso quei titoli che, a prescindere da un giudizio oggettivo sulla loro qualità, sono parsi più rappresentativi rispetto al discorso sulla città che qui interessava sviluppare. E allora gli 11 densi capitoli del libro per oltre 300 pagine ci guidano soprattutto proprio attraverso il cinema che è stato per Napoli come uno specchio fedele, fissando sulla pellicola la storia, le evoluzioni, i mutamenti, i difficili passaggi epocali, le innumerevoli contraddizioni rappresentate dalla città. Quello della Notari insomma resta la figura centrale visto che è partito tutto dalla pioniera e quel cinema muto ha partorito generi e filoni successivi. E proprio a proposito della Notari recentemente è uscito *Elvira Notari. Oltre il Silenzio*, il documentario diretto da Valerio Ciriaci e prodotto da Antonella Di Nocera con Parallelo 41.

"Insomma, il mezzo cinematografico ha trovato proprio a Napoli – scrive Tedesco nell'introduzione – tanta materia espressiva, tanta linfa vitale di cui nutrirsi. Non facendo mai della città un "genere", ma un'idea, un concetto trasversale".

Alberto Castellano

Napoli, un film lungo un secolo
Antonio Tedesco
Kairós edizioni
euro 25,00
ISBN 978-88-99114-95-4

Uccellacci e uccellini: opera ideo-comica tra favola e citazionismo cinefilo

Roberto Baldassarre

La filmografia di Pier Paolo Pasolini si potrebbe strutturare attraverso tre macro-archi temporali: da *Accattone* (1961) a *Il Vangelo secondo Matteo* (1964); da *Uccellacci e uccellini* (1966) a Medea (1969); e da *Il Decameron* (1961) a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). A loro volta questi raggruppamenti, in un certo senso dettati da "anni sabatici" o "crisi", sono organizzati con delle ripartizioni tematiche, ambientali o letterarie. *Uccellacci e uccellini*, quarto lungometraggio di finzione di Pasolini, è per l'autore un nuovo inizio, come attesta anche l'anno sabatico 1965 in cui non girò nulla, a esclusione della distribuzione di *Sopralluoghi in Palestina* (1965), documentario/reportage che, sebbene non fu girato da lui, gli fu accreditata la regia. Lasciatosi alle spalle il faticoso – ma giustamente incensato – *Il Vangelo secondo Matteo* e raccolto nel voluminoso tomo *Alì dagli occhi azzurri* (1965) abbozzi e scartafacci in cui fissava, con diversa scrittura, i suoi primi approcci alla Roma giubilare e poi borgatara, con *Uccellacci e uccellini* Pasolini decide di cambiare rotta. Resta sullo sfondo la Città Eterna periferica e l'aspetto ideologico, ma i toni sono virati in commedia, in parodia. Un recupero di quella comicità espressa – e apprezzata – nell'episodio *La ricotta* facente parte del collettivo *Ro.Go.Pa.G. – Laviamoci il cervello* (1963) creato da Alfredo Bini. Non a caso Pasolini, per questo suo quarto lungometraggio di finzione, ha coniato la crasi terminologica "ideo-comico". Due poli usualmente opposti (una serietà di discorso divergente allo scherno argomentativo) usati dall'autore per forgiare un apologo filmico rivolto sia all'élite degli intellettuali sia al popolo (sotto)proletario. Una pellicola che vuole attuare concretamente la teoria di Antonio Gramsci su come il cinema sia l'unico medium culturale nazional-popolare. Le nozioni storiche, politiche o economiche possono essere enunciate attraverso una finzione scenica che comunque ricrea la realtà della vita. Personaggi in cui il pubblico possa rispecchiarsi. Non escludendo il divertimento. Anche nel Neorealismo c'erano delle scene facete, come ad esempio la sonora padellata data da don Pietro all'infermo anziano, in *Roma città aperta* (1945); oppure il piccolo Bruno (Enzo Stajola) che vorrebbe fare pipì ma viene chiamato/redarguito dal padre (Lamberto Maggiorani), in *Ladri di biciclette* (1948). In questo caso Pasolini, nella sua ricognizione on the road nell'estrema periferia romana ancora non toccata dal boom economico (già svanito), usa Totò, l'attore/personaggio più nazional-popolare del cinema italiano.

La genesi di *Uccellacci e uccellini* ha almeno tre ispirazioni. La morte di Palmiro Togliatti (1893-1964), che chiude un lungo e sentito periodo del PCI; il desiderio di Pier Paolo Pasolini di collaborare con Totò, attore da lui sempre apprezzato per quella sua comicità stralunata e proletaria; l'incontro con Ninetto Davoli, conosciuto casualmente mentre girava *La ricotta* e apparso, nel ruolo di un giovane pastore, ne *Il Vangelo secondo Matteo*. Sono soprattutto questi due ultimi elementi che rinvigoriscono il cinema di Pasolini, tanto che userà la strana coppia Totò e Ninetto – per inciso in maniera più efficace – anche negli episodi *La terra vista dalla luna* (1967) e *Che cosa sono le nuvole?* (1968), andando a formare una originale trilogia comica che ha come fulcro vitale la bizzarra coppia di attori. E, se non ci fosse stata l'improvvisa morte di Antonio De Curtis, come magi raminghi nell'ambizioso progetto ideologico – non realizzato – *Porno-Teo-Kolossal*. *Uccellacci e uccellini* cinematograficamente è una commedia che non disdegna il comico puro (le scenette slapstick in cui i due protagonisti scappano dai contadini inferociti, la rabbia di frate Ciccillo verso i sacrileghi commercianti che lo attorniano, oppure la faticosa e inconcludente spinta dell'auto americana dello strambo gruppo di guitti), però nella forma narrativa è una favola calata nella realtà italiana.

La ribalderia di Ninetto

Frate Ciccillo e Frate Ninetto

L'itinerario senza meta del duo

Fabula che si palesa già con i titoli di testa, cantati da Domenico Modugno (altro massimo esponente del nazional-popolare) su un motivetto composto da Ennio Morricone. Ma soprattutto attraverso la figura del corvo parlante, grillo saccente che cerca di far aprire gli occhi (e le orecchie) al buffo e ignorante duo sulla realtà che li circonda, è una peculiare espressione narratologica usata da Esopo e dai successivi scrittori per la costruzione di una fabula con morale finale. Come ugualmente è caratteristico l'itinerario che l'autore fa compiere a padre e figlio, sebbene per loro alla fine non ci sarà nessun accrescimento conoscitivo, poiché sono restati sempre sordi ai consigli e agli insegnamenti del corvo, che rappresenta un intellettuale marxista. Incomunicabilità tra cultura e popolo che, stando a Pasolini, non è risolvibile. Sia per i discorsi pedanti del corvo e sia per l'egoismo di Totò e Ninetto, che sono forti con i deboli (lo sfratto ai poveri fittavoli) e deboli con i potenti (il loro feroce padrone). Come ben evidenzia il finale, la loro sazietà quotidiana è quella che scaturisce dai bassi istinti: riempirsi lo stomaco (divorando il corvo, ritenuto utile solo come cibo) e fare sesso (oltre alla bramosia di possedere la pecunia).

Un'opera ideo-comica che inizialmente aveva tutt'altra struttura, poiché Pasolini l'aveva immaginata in tre episodi distinti: 1) L'uomo bianco; 2) Uccellacci e uccellini; 3) Laggiù. Eliminato il primo episodio, poi re-intitolato *Totò al circo* (una versione muta, senza sonoro), in cui un domatore cerca di istruire un'aquila a parlare, gli altri due episodi sono stati uniti. *Uccellacci e uccellini* diventa l'exemplum narrato dal corvo per cercare di dare un religioso e popolare insegnamento a questi due tipici rappresentanti del popolo, tratteggiati anche dal loro modo di vestire: il padre in uno stazzonato – e clownesco – completo elegante, il figlio con giubbino americano e jeans. Quest'episodio francescano recupera e omaggia la semplicità narrativa di *Francesco giullare di Dio* (1950) di Roberto Rossellini, pellicola tra le fonti d'ispirazione cinematografica di Pasolini. Una amorevole citazione cinefila che si somma alle altre, oltre alle già citate scenette slapstick: lo sberleffo al cinema di Federico Fellini (i guitti) e finanche all'antecedente cinema di Pasolini, con la giovane Rossana Di Rocco che veste i panni – per una recita – di un angelo, figura simbolica già impersonata nel precedente *Il Vangelo secondo Matteo*. *Uccellacci e uccellini*, sebbene ben accolto criticamente, con tanto di menzione speciale al Festival di Cannes per Totò, fu un fiasco. Anche Pasolini, che ha sempre protetto questa sua creatura filmica, successivamente ha imputato questo flop a un errato dosaggio di ideologia, che non lascia librare più facilmente questa favola.

Roberto Baldassarre

Abbiamo ricevuto

L'arte di adattare i dialoghi per il doppiaggio

Compendio pratico per il futuro adattatore dialoghista
Laura Giordani
Roma, Cultura e dintorni Editore, 2025

Per quanto si stiano moltiplicando i siti che parlano di doppiaggio e adattamento, questo di Laura Giordani è il primo compendio che spiega nei dettagli come si scrive un adattamento. Questo ne fa uno strumento prezioso nella formazione di quei traduttori che intendono intraprendere la straordinaria professione dell'adattatore dialoghista. La difficoltà di introdurre la pratica nei programmi dei corsi di traduzione audiovisiva era legata in passato non solo a un'impostazione metodologica ma anche alla difficoltà oggettiva di avere docenti con competenze tecniche specifiche. Negli ultimi anni, tuttavia, si è assistito a un cambiamento significativo: i corsi universitari hanno cominciato ad affiancare alla teoria esercitazioni, seminari tenuti da professionisti e stage che permettono di acquisire competenze pratiche e ottenere risultati professionali già in ambito formativo. In questo contesto, il compendio di Laura Giordani diventa uno strumento utilissimo sia per i docenti sia per gli studenti. Per quanto di mia conoscenza, questo è il primo libro scritto in italiano a occuparsi nel dettaglio dell'adattamento dei dialoghi.

dalla Prefazione di Mara Logaldo

Per decenni, grazie al doppiaggio, intere generazioni di italiani hanno potuto godere di una profusione di opere cinematografiche e televisive prodotte all'estero. Storie, prospettive e sogni generati dalla "settima arte" sono entrati a far parte della quotidianità di milioni di persone anche per merito di adattatori e doppiatori, che con il loro lavoro hanno reso accessibili alla maggior parte del pubblico dialogo pronunciato in lingue sconosciute. In questo modo, attraverso una raffinata operazione di mediazione linguistica e culturale, gli spettatori del Belpaese hanno potuto conoscere mondi lontani e affascinanti, portati in sale e salotti da voci divenute iconiche tanto quanto i volti delle attrici e degli attori che le "impersonavano".

dall'Introduzione di Laura Giordani

Leggendo il lavoro di Laura Giordani, la prima cosa che ti colpisce è l'assoluta competenza che aggiunta all'amore per la materia, rende il tutto estremamente interessante. Ovvio, il suo non è l'unico metodo. Altri dialoghisti ricorrono ad altre soluzioni, ma il suo è di certo uno dei più validi. Lei ti spiega nel dettaglio ogni passo e ripercorre tutto il tragitto spiegandoti il come e il perché.

dalla Postfazione di Francesco Vairano

Laura Giordani, nata a Roma nel 1968, è Membro del Collegio degli Esperti presso l'associazione di categoria AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi). Adattatrice dialoghista cinetelevisiva dal 1996, è autrice di audiodescrizioni per il pubblico cieco e ipovedente, attività che nel 2021 le è valso il premio alla carriera da parte del Festival Internazionale del doppiaggio. Dal 2016 è docente universitaria di audiodescrizione e adattamento dialoghi. Autrice di articoli per periodici di cinema e cultura e di romanzi è coautrice del saggio sull'audiodescrizione *Il signore degli anelli - La compagnia dell'AD*. Pioniera dell'audiodescrizione collaborativa in Italia, nel 2025 Peter Lang e Iulm pubblicano un suo contributo nel volume di V. Baselli e F. Laurenti (eds), *Collaborative Translation - Innovative Practices and Interactions Towards the* Future. Di prossima uscita il suo manuale professionale di audiodescrizione.

L'arte di adattare i dialoghi per il doppiaggio
Compendio pratico per il futuro adattatore dialoghista
Laura Giordani,
Roma, Cultura e dintorni Editore, 2025
Prefazione di Mara Logaldo.
Pagine 266,
Prezzo di copertina: € 20
ISBN: 9788897538752

La donna del giorno (Woman of the Year, 1942)

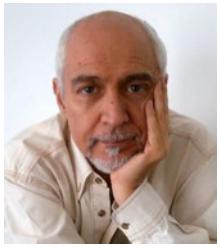
Antonio Falcone

New York, anni '40. La prestigiosa testata *New York Chronicle* può vantare all'interno della redazione validi giornalisti: in particolare risaltano le firme di Tess Harding (Katharine Hepburn), brillante editorialista politica, nonché fluente poliglotta (il padre ha un passato da ambasciatore) e Sam Craig (Spencer Tracy), giornalista sportivo piuttosto competente. Quando lei all'interno di una trasmissione radiofonica afferma che trovi strano come in un periodo di guerra si dia tanta importanza ad uno sport quale il baseball, mentre potrebbe essere facilmente sospeso per tutta la durata del conflitto, lui le risponde per le rime all'interno della sua rubrica, dando vita a tutta una serie di punzecchiature reciproche a mezzo stampa. Richiamati dal direttore, il giornale non può essere teatro di tale "singolar tenzone", s'impone una tregua. Non resta che provare a conoscersi meglio, quindi Sam invita Tess allo *Yankee Stadium*, così da assistere ad una partita di baseball, ma anche qui sorgeranno malumori e frecciatine, visto che la collega non conosce le regole del gioco e vani saranno i tentativi di fornirle spiegazioni. Tess gli renderà presto pariglia, invitandolo a casa sua, per quello che Sam pregusta come un romantico tête-*à*-*tête* e che invece si rivelerà essere un fastoso party, con invitati di varia nazionalità. Nell'alternarsi di giochi seduttivi e scaramucce varie, la coppia giungerà presto al matrimonio, ma, tra una prima notte che vede l'arrivo di un profugo iugoslavo insieme al suo seguito e degli amici di Sam a dare man forte, per non parlare di una dolce attesa che prende le forme dell'adozione di un bambino greco rifugiato, la vita coniugale riserverà presto delle sorprese. Sam infatti si sente trascurato dalla consorte, determinata giustamente a perseguire i propri obiettivi lavorativi, che la condurranno a breve all'attribuzione del premio di "*Donna americana dell'anno*"... Primo film di altri otto che Katharine Hepburn girò insieme a Spencer Tracy, dando il via anche ad una relazione sentimentale che durò fino al 1967, anno della morte dell'attore, *The Woman of The Year* affronta tematiche tuttora attuali riguardo la parità tra uomo e donna nel poter conciliare vita e lavoro. Queste si sviluppano nel corso della narrazione grazie all'ottimo lavoro di sceneggiatura ad opera di Ring Lardner Jr. e Michael Kanin, con il contributo della stessa Hepburn, che suggerì qualche modifica nei dialoghi, entusiasta di un soggetto che traeva ispirazione dalla figura di Dorothy Thompson, una giornalista e conduttrice radiofonica americana all'epoca molto influente. La regia è di George Stevens, uno dei più grandi registi della Hollywood classica, autore estremamente versatile nello spaziare fra i vari generi, dalla commedia al melodramma, dal *musical* al western, nonché particolarmente attento in ogni dettaglio alla composizione della messa in scena ed incline a valorizzare la bontà recitativa degli attori, come evidenziato nella pellicola in esame. Sfruttando soprattutto i primi piani il cineasta esalta le caratteristiche psicologiche e comportamentali dei due protagonisti, del resto coincidenti con quelle proprie della loro vita reale: ad una Hepburn particolarmente brillante ed elegante nei panni di una professionista fortemente determinata, che alterna momenti di dolcezza ad altri di pugnace contrapposizione, si contrappone l'agire calmo e ponderato del collega, anche quando è spinto dall'impulso, esternando comunque qualche mugugno a mo' di disappunto. In questo modo va in scena una sorta di partita a tennis tra opinioni divergenti e saldo mantenimento della diversità di genere, con un equilibrio che va a concretarsi, non senza qualche incrinatura, sul sentimento amoroso e su di una sottesa eroticità. Quest'ultima è evidente in particolare nella sequenza in cui Sam e Tess sono seduti al tavolo di un bar, quando lui le propone di sposarsi, esaltata dai primi piani e dall'intersecarsi di luce ed ombra sui volti. Altre sequenze invece sono attraversate da un sottile umorismo nel marcare le diversità caratteriali e di genere, come quelle della prima volta di Tess nell'assistere ad una partita di baseball o di Sam partecipante suo malgrado ad un incontro sui diritti delle donne. Ecco perché *The Woman of the Year* si rivela a tutt'oggi quale opera particolarmente moderna, considerando come descriva, anche con una certa ironia, i rapporti tra i due sessi nell'ambito, felice intuizione, di un'identica situazione lavorativa. Viene sublimata inoltre, riprendendo quanto già scritto, una sottile fascinazione erotica, ancora più intrigante considerando come sia quasi sempre la donna a prendere l'iniziativa, anticipando le *avance* maschili. È quindi un peccato, ma forse se ne è persa traccia, che non si sia ancora pensato, proprio a suggello della perspicacia espressa a livello di scrittura, ad un ripristino del finale originale, soppresso causa i malumori espressi dal pubblico durante le proiezioni di prova, dove, tra l'altro, Tess sostituiva Sam nel commentare la cronaca di un incontro di boxe. La nuova conclusione, su iniziativa congiunta di Louis B. Mayer, del produttore Joseph L. Mankiewicz e del regista George Stevens, venne scritta da John Lee Mahin (non accreditato) e diede vita ad una sorta di "comica finale" ad alto tasso di maschilismo punitivo, dove Tess si prodiga, con risultati disastrosi, nel preparare la colazione al marito. Quest'ultimo, dopo aver assistito silente allo sfacelo, andrà a proclamare il compromesso conciliante da inserire nella cornice del "buon matrimonio borghese", ovvero, come nel finale originale, di volere accanto a sé "*Tess Harding Craig*", una sorta di Giano Bifronte, metà donna in carriera e metà "angelo del focolare"... Un epilogo che, riprendendo le parole di Molly Haskell, critica cinematografica che ha curato la rassegna dedicata alla Hepburn nell'ultima edizione del festival bolognese *Il Cinema Ritrovato*, "*non sembra più così arcaico in un momento segnato dal ritorno del conservatorismo*". *Woman of the Year* ottenne un *Oscar* per la *Migliore Sceneggiatura Originale*; nel 1976 ne venne girato un *remake* televisivo per la CBS, interpreti principali Joseph Bologna e Renée Taylor, mentre nel 1981 andò in scena a Broadway un adattamento in forma di musical, protagonista Lauren Bacall.

Antonio Falcone

I dimenticati #127

Lamberto Maggiorani


Virgilio Zanolla

Dici neorealismo e dici attori per caso. Le biografie dei maestri del genere come Rossellini, De Sica, Fellini e Visconti sono ricche di aneddoti su come questo e quel grande regista scelse certi protagonisti dei suoi futuri capolavori. Ricorda Ingrid Bergman che un giorno, recandosi con Rossellini nelle Eolie per studiare gli ambienti del film allora in progetto, *Stromboli (Terra di Dio)* (1950), d'un tratto lui fermò l'auto presso una spiaggia di Salerno, scese, le disse: - Aspettami qui, vado a vedere se trovo il tuo co-protagonista - e si diresse verso una barca, presso due pescatori che stavano ritirando le reti, coi quali si mise a parlare; lei pensò che scherzasse, ma quando tornò in macchina lui spiegò: - Te ne ho trovati due, così potrai scegliere - : infatti uno di loro era Mario Vitale, il futuro interprete di Antonio. Un giorno, in una strada di Firenze, De Sica s'imbatté in un signore dall'aria distinta e subito lo fermò: aveva visto in lui Umberto Domenico Ferrari, il futuro indimenticabile protagonista del suo film *Umberto D.* (1952); il suo interlocutore non era però una persona qualsiasi bensì il professor Carlo Battisti, forse il più illustre glottologo italiano di quegli anni; il quale, non avendo del cinema che lontani ricordi di qualche western visto in gioventù, sulle prime gli rispose perplesso: - Ma guardi che io non so mica andare a cavallo! - Ebbene, tra gli attori non professionisti del neorealismo, che qualcuno ha non del tutto propriamente definito 'di strada', c'è anche il 'dimenticato' di questo mese, che fu un'altra grande scoperta di De Sica: Lamberto Maggiorani.

Di lui prima di fare del cinema sappiamo pochissimo: solo che era nato a Roma il 28 agosto 1909, e che dalla fine degli anni Trenta, assunto come operaio tornitore alla fabbrica di armamenti e costruzioni meccaniche Breda (la cui VII sezione era stata aperta nel 1939 in località Torre Gaia, nell'agro romano), viveva con la moglie Giuseppina Niccoli e i tre figli (due femmine e un maschio, Ernesto) in via Ernesto Breda 9, nel cosiddetto Villaggio Breda, creato per accogliere le famiglie dei dipendenti dell'azienda. Lamberto non s'interessava di cinema, ma un giorno - era la primavera del 1948 - gli capitò sotto gli occhi un giornale con la notizia che il celebre attore e regista Vittorio De Sica cercava a Roma un bambino per il ruolo del giovanissimo protagonista del suo prossimo film, *Ladri di biciclette*, tratto da un romanzo di Luigi Bartolini e sceneggiato da Cesare Zavattini. Suo figlio aveva suppergiù l'età richiesta, una bella figura e un volto espressivo: dunque, perché non tentare? Seppure restìo, spinto dalla sua intraprendente consorte alla fine egli accondiscese, e inviò all'indirizzo della produzione riportato sul giornale una foto del suo piccolo. L'aspetto di Ernesto piacque a De Sica, che invitò i genitori a presentarlo a un casting al quale erano stati già selezionati altri diciannove bambini. Così, preso per mano Ernesto, Lamberto si presentò al casting: ma quando si trovò davanti a De Sica, si accorse con sconcerto che invece di mostrare interesse per suo figlio, questi osservava attentamente proprio lui. Ricordò anni dopo De Sica: «aveva un volto che m'interessò per la sua forza emotiva, degli occhi pieni di spavento e buoni. Gli feci un provino. Mi piacque. Lo scritturai. Era operaio alla Breda. Andai dai dirigenti e gli ottenni una licenza di due mesi. Ma prima però volli che mi promettesse che alla fine del film sarebbe ritornato al suo posto di operaio alla Breda. Mi dette la sua parola d'onore».

Va aggiunto che prima di decidersi ad accogliere la proposta di De Sica Lamberto ci pensò su parecchio; senza l'intervento di lui coi dirigenti della Breda forse avrebbe perfino rifiutato: lavorava in fabbrica già da più di un decennio e amava il suo mestiere, per nulla al mondo avrebbe voluto perderlo: «Un lavoro fisso è meglio di tutte le ricchezze veloci del mondo», diceva con onesta saggezza. Venne ingaggiato per la somma di 600.000 lire, l'equivalente di mille dollari USA, per un operaio senz'altro una cifra cospicua, e tuttavia modesta, se comparata ai cachet di certi attori d'allora.

De Sica, che credeva fermissimamente in lui, per tener duro sul suo nome si guastò col produttore David O. Selznick, che si era detto disposto a finanziare il film a patto che ad interpretare la parte di Antonio Ricci, l'attacchino a cui rubano la bicicletta, fosse Cary Grant (cinque anni dopo, però, Selznick fece macchina indietro e finanziò la produzione del film *Stazione Termini*, diretto da De Sica e interpretato da Jennifer Jones, allora sua moglie). Persi quei soldi, pur di girare il film De Sica impegnò le sue stesse sostanze, poi per fortuna trovò altri finanziatori, tra cui il conte Cesare Cicogna.

La lavorazione di *Ladri di biciclette* durò circa tre mesi, tra il giugno e l'agosto del '48; durante i quali, ogni mattina una limousine nera sostava in via Breda 9, per caricare Lamberto e portarlo sui luoghi di lavoro. Semplice, schietto, collaborativo, egli si dimostrò un interprete all'altezza, così come il piccolo Enzo Scaiola e la giornalista di Radio Rai Lianella Carrell, rispettivamente nel ruolo di suo figlio Bruno e di sua moglie Maria. Scaiola venne preferito a futuri attori di merito quali Enzo Cerusico e Carlo Delle Piane, la Carrell era stata assunta da De Sica dopo che si era presentata da lui per intevistarlo proprio a proposito del film che aveva in lavorazione.

Sempre avveduto e assennato, coi soldi guadagnati, Lamberto si rifece la sala da pranzo, comprò nuovi vestiti ai suoi cari, e portò la famiglia in vacanza a Firenze, tenendo il resto per i tempi peggiori. Subito dopo tornò disciplinatamente al lavoro, e per la sua fedeltà la fabbrica lo premiò con una medaglia.

Intanto, il 24 novembre al cinema Barberini di Roma *Ladri di biciclette* iniziava il suo percorso nelle sale cinematografiche della penisola: dobbiamo dirlo, senza riscuotere grande successo; appena scrollatosi di dosso l'incubo della Seconda Guerra Mondiale, il pubblico italiano non apprezzava quella storia di povera gente che gli faceva tornare in mente brutti ricordi. Tra le voci autorevoli che condannarono il film si levò anche quella di Giulio Andreotti, allora Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri nonché coordinatore dell'ufficio di censura cinematografica, il quale almeno in un primo tempo negò il visto all'esportazione della pellicola, sostenendo che «i panni sporchi si lavano in famiglia», mentre a suo dire l'opera di De Sica mostrava a tutti un'immagine negativa del nostro paese.

Lamberto Maggiorani con Enzo Stajola (Ladri di biciclette di Vittorio De Sica, 1948)

Perché il vento mutasse direzione bisognò attendere precisamente la distribuzione all'estero della pellicola. In Francia il film uscì solo il 26 agosto 1949, ma già la sua première parigina nella Salle Pleyel, alla presenza di cineasti come René Clair, di critici come André Bazin e di scrittori come Jean Cocteau e André Gide fu un trionfo, il cui successo pochi mesi dopo si ripercosse negli Stati Uniti, dove nel '50 la

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

pellicola ottenne il premio Oscar quale migliore film straniero, e da lì viaggiò un po' in tutto il mondo. Basti dire che tre anni dopo la rivista britannica "Sight & Sound" lo giudicava il primo di sempre, e nel '58 alla Confrontation Internationale du Film di Bruxelles la giuria dei critici gli assegnò il secondo posto nella storia del cinema dopo *Quarto potere* di Orson Welles. Da allora la considerazione internazionale per *Ladri di biciclette* non è mai venuta meno. Pare perfino che vedendo il film, l'attrice franco-statunitense Claudette Colbert, l'indimenticabile interprete di *Accadde una notte* di Frank Capra, si fosse innamorata di Lamberto.

Per il nostro tornitore-attore, tuttavia, presto le cose si misero male. Successe infatti che in quello stesso 1949 che aveva visto i primi riconoscimenti al film di De Sica, la Breda si vide costretta a licenziare ben 350 dipendenti: Lamberto era stato tra i primi operai assunti in fabbrica, era molto stimato, riconosciuto da tutti come un lavoratore indefesso: ma era evidente che, se fosse stato risparmiato sulla dirigenza si sarebbe scatenato un temporale, dato che i suoi colleghi avrebbero vivacemente protestato, considerandolo un «milionario» del cinema. Così, sia pure assai di mala voglia, il direttore della fabbrica convocò Lamberto nel suo ufficio e gli spiegò la situazione; lui capì, non protestò, e tornato a casa, raccontò tutto alla moglie Pina, la quale gli disse, col suo consueto buonumore: - Non ti preoccupare. Tu ormai sei diventato Antonio: ti senti oppresso, e ora t'hanno pure rubato la bicicletta. Diremo solo a De Sica che ora vuoi fare un altro film.

Ma ricordando la parola data proprio a quest'ultimo, Lamberto era restìo: trovò un lavoro come muratore, e si accontentò. Ebbe poi a ricordare: «Un giorno arrivò un'auto americana e chiesero di me, perché in America il film aveva avuto grande successo. Insomma, volevano vedere cosa faceva quest'attore in Italia. Vennero alla palazzina dove stavo lavorando e mi chiamarono. Io scesi, mi guardarono e dicono: - Ma come, un grande attore fa il muratore? - E io: - Che ne so che sono attore, - rispondo - lo dite voi, ma io non so niente».

A differenza di quella di tornitore che riceveva alla Breda, la paga di muratore era scarsa, inoltre il lavoro saltuario: ed egli faticava a mantenere la moglie e i tre figli. Così Lamberto finì per tornare a guardare al cinema, e naturalmente si rivolse a De Sica: il quale, pur comprendendo la sua situazione, e sentendosi in buona misura responsabile della sua sorte, in quel momento non avendo parti da offrirgli, promise che appena possibile si sarebbe ricordato di lui, gli fornì utili consigli e cercò di segnalarlo a qualche collega regista. Nello stesso '49 Lamberto apparve in una particina nella commedia *Vent'anni* di Giorgio Bianchi, accanto ad Oscar Blando, Liliana Mancini, Nando Bruno, e al ventiquattrenne Mastroianni, e vestì i panni del maresciallo nel drammatico *Donne senza nome* di Géza

Lamberto Maggiorani con Lianella Carrell (Ladri di biciclette di Vittorio De Sica, 1948)

von Radványi, in un cast di grande prestigio che vedeva interpreti quali Simone Simon, Vivi Gioi, Isa Miranda, Irasema Dilian, Gino Cervi, Françoise Rosay, Valentina Cortese, Umberto Spadaro, Gina Falckenberg e altri reputati attori.

Tra il 1950 e il '51 lavorò in sei film: fu il galeotto n°5.823 nella commedia avventurosa *Vacanze col gangster* di Dino Risi, che vide il debutto davanti alla macchina da presa dell'allora dodicenne Mario Girotti, futuro Terence Hill; ritrovò il piccolo Staiola nell'episodio *Roma* diretto da Romolo Marcellini nel bellico *Passaporto per l'oriente* con la regia di più autori; fu il partigiano Marco nel dramma bellico *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani, ambientato e girato nel quartiere-delegazione genovese di Pontedecimo; interpretò un paziente ospedalizzato ferito allo stomaco nel dramma sentimentale *Anna* di Alberto Lattuada; apparve nel musical strappalacrime *Santa Lucia luntana...* di Aldo Vergano, e nel dramma storico *Lorenzaccio* di Raffaello Pacini, interpretato da Giorgio Albertazzi.

Nel 1952 prese parte a due film: il melodrammatico *Salvate mia figlia*, opera prima di Sergio Corbucci, e l'indimenticabile *Umberto D.*, il capolavoro di De Sica, dove però quest'ultimo non poté che ritagliargli una modestissima particina. Nel '53 vestì i panni del portiere dello stabile al civico 46 di via Padova nel comico. *Lo scocciatore* di Bianchi, con Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Giulietta Masina, Carlo Dapporto, Memmo Carotenuto e altri ottimi attori. Nel '55 impersonò un cittadino democristiano di Brescello, fedele di Don Camillo, nella commedia *Don Camillo e l'onorevole Peppone* di Carmine

Lamberto Maggiorani con Memmo Carotenuto, Mimmo Poli e Totò (Totò, Peppino e i fuorilegge di Camillo Mastrocinque, 1957)

Gallone, terzo episodio della nota saga con Fernandel e Gino Cervi tratta dai racconti di Giovannino Guareschi. L'anno seguente fu un bandito nel comico *Totò, Peppino e i fuorilegge* di Camillo Mastrocinque, e nel '58 ebbe un piccolo ruolo nella commedia drammatica *Si le roi savait ça* di Carlo Canaille alias Edoardo Anton, versione italiana di una pellicola francese tratta da un racconto di Ponson du Terrail.

Nel '59 Lamberto tentò anche la strada del teatro, recitando nell'ambizioso *Come nasce un soggetto cinematografico*, scritto da Zavattini e diretto da Virginio Puecher, con musiche di Fiorenzo Carpi, dov'era protagonista il grande Tino Buazzelli, affiancato da ottimi comprimari quali Gastone Moschin ed Enzo Tarascio. Nel '61 tornò al cinema interpretando un povero nella commedia grottesca di De Sica *Il*

"Ladri di biciclette"

giudizio universale, che riuniva alcuni dei migliori attori del tempo, sia stranieri (Fernandel, Jack Palance, Jimmy Durante, Anouk Aimée, Lino Ventura, Ernest Borgnine, Melina Merkouri), sia nostrani (Gassman, Sordi, Manfredi, Stoppa, Mangano, Rascel, Cegani, Modugno, Franchi e Ingrassia, Pagnani, Merlini, Casilio, lo stesso De Sica...). Nel '62 fu un malato nel drammatico *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini, interpretato da Anna Magnani. L'anno dopo fece una timida apparizione nel costosissimo kolossal epico *Cleopatra* di Joseph Leo Mankiewicz, girato a Cinecittà e interpretato da Liz Taylor e Richard Burton, interpretò un marinaio nella commedia *Mare matto* di Renato Castellani, con Gina Lollobrigida e Jean-Paul Belmondo, e apparve ne *La ricotta* diretto da Pasolini nel film in quattro episodi (e altrettanti registi) *Ro.Go.Pa.G.* Nel '70, dopo quasi sette anni di silenzio, vestì i panni del padre di Monica nel drammatico *Ostia* di Sergio Citti; si trattò del suo ventunesimo e ultimo film. Una carriera d'attore certamente limitata, la sua, e tuttavia di piena dignità, che registra la presenza in produzioni di nome, dirette da registi di vaglia come De Sica, Risi, Lizzani, Lattuada, Gallone, Mastrocinque, Pasolini, Mankiewicz, Castellani. Lamberto Maggiorani è morto a Roma il 22 aprile 1983.

Virgilio Zanolla

Tempi moderni

Compie novant'anni uno dei film più significativi ed attuali di Charlie Chaplin

Nino Genovese

Ricorre quest'anno il novantesimo anniversario della prima proiezione, avvenuta il 5 febbraio 1936, del film *Tempi moderni*, diretto e interpretato da Charlie Chaplin: un capolavoro che rientra, a pieno diritto, nella storia del cinema mondiale ed è ancora oggi di grande attualità, nella misura in cui esso critica il dominio della macchina e l'asservimento dell'individuo alla logica perversa della produttività e del profitto, da raggiungere a qualsiasi costo, anche a discapito della dignità e della libertà dell'uomo: e ciò si verifica negli anni della cosiddetta "Grande depressione" americana, iniziata nel 1929 con il crollo di Wall Street (la piazza azionaria e finanziaria principale del mondo) e durata per tutti gli anni Trenta, causando povertà, miseria, disoccupazione e gravi problemi sociali.

Ora, nel periodo tra il 1933 e il 1935, Charlie Chaplin aveva raggiunto il culmine della popolarità con film "muti" come *Il Monello*, *La Febbre dell'oro*, *Il Circo*, *Luci della città*...

Il sonoro (la cui nascita, per una "convenzione" accettata da tutti gli storici del cinema, si fa coincidere con la proiezione del film *The Jazz Singer* / *Il Cantante di jazz* di Alan Crosland, con Al Jolson, avvenuta nelle sale statunitensi il 6 ottobre 1927) si sta ormai diffondendo, in maniera graduale ma capillare, in tutti i Paesi del mondo occidentale; ma – nonostante ciò – *Tempi moderni* continua ad essere un film quasi totalmente muto, costruito secondo una struttura a capitoli che è tipica di tutti i film del lungo e "glorioso" periodo che precede l'avvento del sonoro.

La genesi del film è da ricercarsi nel periodo in cui Chaplin effettua una lunga *tournée* europea per la promozione di *Luci della città*. Fu in quell'occasione che gli venne l'idea di questo nuovo film, sia per aver constatato *de visu* le misere condizioni in cui versava anche l'Europa durante la "Grande Depressione", sia – a quanto pare, come scrive Eric L. Flom – in seguito a una conversazione avuta con il Mahatma Gandhi, il quale aveva criticato la tendenza all'industrializzazione esasperata, tutta tesa unicamente all'acquisizione del maggior profitto possibile.

In un primo tempo, nel 1934 (anno a cui risale la prima idea di *Modern Times*), la sceneggiatura originale prevedeva l'uso di alcuni dialoghi e scene sonore; ma poi Chaplin – appassionato da sempre delle grandi "potenzialità" del cinema muto, in cui a "parlare" sono solo le immagini, senza bisogno di nessun dialogo, temendo anche che far parlare il suo "vagabondo" avrebbe fatto perdere tutta la poesia del personaggio – decise di realizzare un film sostanzialmente ancora muto, ma con numerosi effetti sonori, integrati con il commento musicale da lui stesso realizzato. Nessun dialogo, quindi, ma con un'unica, "preziosa" eccezione: una bellissima sequenza in cui, per la prima volta, si può udire la voce del famoso attore-regista, che intona la celebre canzone di Léo Daniderff *Io cerco la Titina* (*Je cherche après Titine*, conosciuta anche come *Nonsense Song*), con la tecnica del *grammelot*, vale a dire con un testo improvvisato, in una lingua inventata, mista di parole in francese, spagnolo, italiano, storpiate e messe insieme senza alcun nesso logico.

Da notare che *Tempi moderni* – al di là del suo valore intrinseco e dei contenuti "profetici", che risultano di grande attualità anche nel mondo moderno – è l'opera con la quale Chaplin, dopo 22 anni, si congeda da quel personaggio che l'aveva reso famoso, noto al pubblico francese e italiano come Charlot, mentre in inglese è chiamato semplicemente *The Tramp* ("il Vagabondo"); e nella scena finale lo si vede allontanarsi verso l'orizzonte, non più da solo, come aveva fatto in altri film, ma con accanto la "monella" (*The Gamin*) interpretata da Paulette Goddard.

«Sono gli unici spiriti vivi in un mondo di automi», scrive Chaplin, e continua: «Sono veramente vivi. Entrambi possiedono l'eterno spirito della giovinezza e sono assolutamente privi di morale. Vivi perché sono bambini senza senso di responsabilità. Spiritualmente liberi, mentre il resto dell'umanità è oberato di doveri».

"Liberi" – possiamo aggiungere – in un mondo dominato dalla disumanizzazione e dall'alienazione causate dall'industrializzazione indiscriminata, in cui l'individuo diventa lui stesso parte integrante di un ingranaggio alienato e privo di dignità: come dimostra, ad esempio, la sequenza della catena di montaggio, in cui il povero operario deve compiere incessantemente lo stesso gesto di avvitare i bulloni che gli scorrono davanti "implacabilmente", senza un attimo di sosta; oppure, l'invenzione della macchinetta per far mangiare in maniera automatica e rapida gli operai, a cui, per valutarne la funzionalità, viene sottoposto proprio il povero operaio interpretato da Chaplin, con effetti tanto ridicoli e divertenti quanto assurdamente grotteschi; oppure quando finisce dentro la catena di montaggio, diventando egli stesso un automa, quasi un "pezzo" della macchina disumana, che ingloba e divora tutto nei suoi ingranaggi; insomma, un mondo "moderno" che privilegia la macchina rispetto all'essere umano, contro cui il film si scaglia apertamente, esaltando la capacità di reazione dell'essere umano, la ricerca della dignità e della libertà, l'importanza dell'amore e della solidarietà.

Restaurato nel 2014 dalla "Fondazione Cineteca di Bologna", il film – il cui maggiore bersaglio, dunque, è l'alienazione provocata dalla "catena di montaggio" che Henry Ford ha introdotto nel settore automobilistico e la "disumanizzazione" dell'essere umano, privato della sua libertà e identità personale – continua a trasmettere un messaggio umano, politico e sociale che non ha una precisa "scadenza", ma risulta ancora oggi di grande attualità.

Quando è uscito, nel 1936, il "National Board of Review of Motion Pictures" l'ha inserito tra i migliori 10 film di quell'anno; parecchi anni dopo, nel 1989, è stato inserito nel "National Film Registry" della "Biblioteca del Congresso degli Usa": a dimostrazione – se ce ne fosse bisogno – della sua valenza culturale, sociale ed artistica e della sua assoluta "attualità", tipica dei film di tutti i tempi che rispondano a requisiti di altissimo livello contenutistico ed artistico.

Nino Genovese

Il problema della Giustizia nella filmografia di Sidney Lumet

Valeria Consoli

Nell'ambito della vastissima produzione del regista, sceneggiatore, attore e produttore statunitense Sidney Lumet, il dato emergente è senza alcun dubbio la sua propensione al tema della Giustizia, sia pure declinata in svariati modi. Nato a Filadelfia nel 1924 ma cresciuto a New York nel Lower East Side di Manhattan, figlio dell'attore Baruch Lumet e dalla danzatrice Eugenia Wermus, entrambi di origini polacche e di religione ebraica, che nel corso della loro carriera molto si erano attivati presso l'Yddish Art Theater newyorkese, dove lui stesso esordisce come attore a soli quattro anni per poi studiare alla Professional Children School, partecipando a numerosi spettacoli a partire dal 1939. Debutta come regista nel Cinema nel 1957 con *La parola ai giurati*, rimasto uno dei suoi film più importanti. Tratto dal lavoro teatrale di Reginald Rose, dal titolo *Twelve Angry Man*, che nel 1954 ne aveva curato un adattamento per la TV, racconta la storia di un componente della giuria, il n.° 8, nel film interpretato da Henry Fonda, che sulla base di un 'ragionevole dubbio' cerca di convincere gli altri undici membri della giuria ad assolvere un diciottenne di etnia afroamericana dall'accusa di parricidio. Tradendo la sua derivazione teatrale salvo che per alcune scene, il film si svolge quasi interamente nella sala del Consiglio dove è riunita la Giuria popolare. Dato che il verdetto finale deve essere espresso all' unanimità, all'inizio tutto sembra propendere per la colpevolezza del giovane, di cui non vengono peraltro nominate le generalità, facendo un semplice riferimento a lui chiamandolo sistematicamente 'il ragazzo', i cui alibi sembrano a tutta prima inconsistenti. A sorpresa, tuttavia, anche il giurato n.° 9 sembra avere dei dubbi riguardo alla colpevolezza dell'imputato e, a lungo andare, la situazione si capovolge e soltanto il giurato n.°3 sembra non voler decidersi a mutare opinione e a questo punto si decide a favore dell'innocenza dell'imputato. Nel 1997 *La parola ai giurati* ha visto un adattamento TV ad opera del regista William Friedkin mentre nel 2007 il regista russo Nikita Mikhalkov esordisce con un remake dell'opera di Lumet dal titolo *12*. Interamente ambientato a Mosca, il ruolo del condannato a morte è sostenuto da un diciottenne di origini cecene - considerata in Russia un'etnia subalterna – che durante la guerra scoppiata in patria negli Anni Novanta aveva perso la famiglia e che per questo era stato adottato da uno zio, che lo aveva portato con lui a vivere a Mosca e del cui omicidio era stato accusato. Anche in questo caso l'accusa, dapprima sostenuta all'unanimità da tutti e dodici i giurati, a poco a poco viene smontata. Nel '64 esce *L'uomo del banco dei pegni* (The Pawnbroker), il primo film girato nel dopoguerra sull'Olocausto, avente come protagonista Rod Steiger. Arrivato in Italia soltanto due anni più tardi a causa di un veto posto dalla censura a causa di un'immagine di nudo femminile, peraltro estremamente casto e per niente provocatorio, è la storia di Sol Nazerman, un profugo ebreo reduce dal campo di sterminio di Auschwiz, dove ha perso la moglie e i due figli, che gestisce un negozio di pegni nel famigerato quartiere nero di Harlem, che però è anche un covo della criminalità organizzata. Le persone indigenti, che ogni giorno entrano là per impegnare quel poco che riescono a racimolare, vengono trattate con distacco quando non con durezza estrema da Nazerman che, a causa dei traumi a lui inferti durante la prigionia nel lager, si è volontariamente imposto di reagire in questo modo alle sofferenze altrui. Soltanto quando nel corso di una rapina avvenuta nel suo negozio Luis Ortiz, il suo giovane assistente di origini portoricane, viene ucciso nel tentativo di difendere il padrone, Nazerman ne rimane intensamente colpito. Tratto dal romanzo omonimo di Edward Lewis Wallant, ha fra i suoi interpreti anche un Morgan Freeman, allora agli esordi. All'epoca il film fece scalpore a causa delle succitate scene di nudo delle attrici Linda Geiser e Thelma Oliver e fu ritenuto 'C' (condannevole) dalla *Catholic Legion of Decency*. Di contro alcune associazioni ebraiche avallarono il boicottaggio del film, in quanto a loro dire gli Ebrei vengono rappresentati come usurai. Numerose furono anche le proteste da parte di molti afroamericani, secondo i quali tutti loro venivano trattati come fossero soltanto prostitute, malavitosi e tossicodipendenti.

"La parola ai giurati" (1957) di Sidney Lumet

"Quel pomeriggio di un giorno da cani" (1975) di Sidney Lumet

Agli Anni Settanta risalgono i suoi due film, aventi come protagonista Al Pacino. Il primo, *Serpico* (1973), la cui sceneggiatura è tratta dall'omonima biografia di Peter Maas[1], è una storia vera, quella del poliziotto di origini italiane Frank Serpico, in servizio presso il compartimento della polizia di New York, dove rimase dal 1959 al 1972. In seguito alla scoperta di alcuni casi di corruzione, Serpico denuncia alcuni colleghi, dopo che questi ultimi lo avevano 'ghettizzato'. In *Quel pomeriggio di un giorno da cani*[2] (1975) viene rievocato un evento realmente accaduto, una rapina in una banca di Brooklyn il 22 agosto 1972, in cui uno dei malviventi, certo John Wojtovicz, tiene in ostaggio i dipendenti dell'istituto con la complicità del collega Salvatore Naturile. Il film ottenne sei candidature all'Oscar per il 1976 ottenendo quello per la migliore sceneggiatura originale. Del 1982 è *Il Verdetto*[3], dramma giudiziario tratto dall'omonimo romanzo di Barry Reed del 1980 e sceneggiato da David Mamet, che oltre ad essere un successo di pubblico e di critica, ottenne cinque candidature agli Oscar nonché al Golden Globe. Interpretato da Paul Newmann e da Charlotte Rampling, Frank Galvin, ex avvocato di successo ora alcolizzato, dopo essersi accertato personalmente delle gravissime condizioni della paziente di un ospedale dove a causa di un intervento sbagliato è stata ridotta in coma vegetativo, pur andando contro le volontà dei suoi familiari, rifiuta il patteggiamento di un'ingente somma di dollari in cambio del suo ritiro dell'accusa. Riguardo alla critica, *Rotten Tomatoes*[4] plaude sia all'interpretazione di Paul Newman sia alla sceneggiatura di David Mamet, definita addirittura 'scoppiettante' e naturalmente alla regia di Sidney Lumet, che considera assolutamente ed ancora una volta 'sicura di sé'.

Valeria Consoli

---

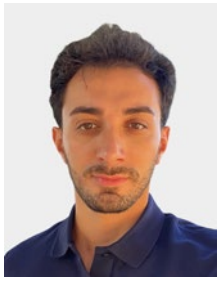
1 - *Peter Maas – Giornalista e scrittore statunitense*

2 - *Dog Day afternoon*

3 - *The Verdict*

4 - *Sito web che divulga notizie su Cinema e serial tv*

La solitudine del mito e la tragedia della fama: L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford


Riccardo Tarantino

L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford (2007), diretto dal regista e sceneggiatore australiano Andrew Dominik, è molto più di un semplice dramma esistenziale sul pistolero statunitense originario del Missouri. È un western post-moderno complesso e stilisticamente raffinato, una riflessione intrisa di note malinconiche sul mito, sulla fama e sul desiderio distruttivo di essere qualcun altro. Tratto dal romanzo omonimo dello scrittore statunitense Ron Hansen, il film sfata il mito del fuorilegge per eccellenza e ne restituisce, con dovizia di particolari, un ritratto intimo, fragile e profondamente umano. La pellicola ruota attorno all'ultimo anno di vita di Jesse James.

Autunno 1881: l'ambizioso diciannovenne Robert Ford, soprannominato "Bob", desideroso di notorietà e affascinato dalla leggenda dell'*outlaw* per eccellenza, cerca di unirsi alla banda di Jesse James attraverso il fratello maggiore Charley, già membro effettivo del gruppo. La gang sta pianificando la sua prossima rapina ai danni di un treno a Blue Cut, nei pressi di Glendale. Tuttavia, il treno si rivela trasportare solo una frazione del denaro prevista, e Frank James, scoraggiato, abbandona il gruppo, affidando la responsabilità della banda al fratello minore, il trentaquattrenne Jesse. Quest'ultimo, dunque, torna a Kansas City, portando con sé i fratelli Ford, Dick Liddil e suo cugino Wood Hite. Robert Ford entra a fare parte dell'entourage di Jesse James, ma il rapporto tra i due si carica presto di tensione: nel tempo, l'ammirazione di Bob nei confronti di Jesse, infatti, cresce in modo esponenziale, traducendosi però in disprezzo. D'altro canto, Jesse, sempre più paranoico e stanco, percepisce i pericoli insiti nelle derive intrinseche delle adulazioni: dietro l'idolatria spesso si cela anche l'ambizione di ricoprire lo stesso ruolo. Ciò condurrà Bob a compiere il gesto estremo per antonomasia: il 3 aprile 1882 fredda Jesse con un colpo di pistola alla nuca mentre questi è disarmato e in piedi su una sedia per raddrizzare un quadro nella sua casa a St. Joseph, nel Missouri. Dopo aver riscosso il lauto compenso, trascorrerà il decennio successivo perennemente braccato e inoltre sarà additato come codardo.

Lontano dall'epica e dall'azione spettacolare, il film costruisce un'atmosfera sospesa e dominata dal terrore, quasi ipnotica, commista a sospettosità, ambivalenza e angoscia. Il ritmo è ricercatamente lento, contemplativo, a tratti silenzioso. Dominik sceglie di rappresentare il West come spazio interiore prima ancora che geografico: un luogo di solitudini, paure, ferocia e sguardi che non si incontrano mai per davvero. La violenza è repentina, ma sempre celata; ciò che conta è l'attesa, il non detto, il logorarsi dei rapporti umani. Il film respira malinconia, fatalismo e autodistruttività, come se ogni personaggio fosse consapevole di vivere gli ultimi istanti di un'époque destinata oramai al tramonto.

La fotografia di Roger Deakins è uno degli elementi distintivi del film. Ogni inquadratura appare come un dipinto ottocentesco: luci naturali, interni rischiarati da lampade a olio, paesaggi invernali che restituiscono un senso di freddo fisico e morale. La luce non idealizza mai i personaggi li avvolge, li scruta, talvolta li obnubila. Le notti sono profonde e opprimenti, i tramonti mozzafiato e malinconici, come se la bellezza stessa incarnasse il simbolo dell'incipit di un'imminente fine.

La colonna sonora, composta da Nick Cave e Warren Ellis, guida lo spettatore attraverso le crepe psicologiche dei personaggi: non ricerca l'eroismo, ma la fragilità, non l'enfasi, ma l'introspezione. In questo senso, è perfettamente coerente con l'operazione di decostruzione del mito che il film porta avanti. Le melodie producono atmosfere malinconiche, eteree e minimaliste, creando un'esperienza sonora profonda e struggente che rimarca lo stato d'animo dei personaggi: inquietudine, tristezza, nostalgia, rancore, invidia.

Uno dei punti di forza assoluti del film è la qualità delle interpretazioni, tutte improntate a una recitazione introspettiva, perfettamente in sintonia con il tono elegiaco della pellicola. Brad Pitt offre, probabilmente, una delle migliori performance della sua carriera. Il suo Jesse James è lontano da ogni romanticismo: non è un eroe ribelle, ma un uomo affaticato, diffidente, attraversato da improvvisi scatti di crudeltà e da momenti di vulnerabilità quasi infantile, un personaggio costantemente in bilico tra carisma e minaccia, capace di dominare la scena anche nel silenzio, incarnando perfettamente il peso soffocante della propria leggenda. Casey Affleck – candidato all'Oscar come migliore attore non protagonista – è il vero cuore inquieto del film. Il suo Robert Ford è magnetico, a tratti insofferente, un concentrato di insicurezza, desiderio di riconoscimento e frustrazione. Affleck restituisce magistralmente l'ambiguità del personaggio: allo stesso tempo vittima e carnefice. Sam Rockwell nei panni di Charley Ford aggiunge una nota di umanità: il suo personaggio è il più semplice, quello che segue il fratello senza condividerne fino in fondo azioni e ambizioni. Il cast di contorno è altrettanto solido e all'altezza: Paul Schneider (Dick Liddil), Jeremy Renner (Wood Hite) e Mary Louise Parker (Zee James) contribuiscono a creare un mondo verosimile, popolato da figure marginali ma sottilmente

delineate sotto il profilo psicologico. Nessun personaggio è puramente funzionale alla trama: ognuno sembra portare con sé una storia non raccontata, coerente con l'idea di un West ormai disilluso. Il regista ci traghetta in questa storia senza manicheismi: i personaggi sono simpatici, antipatici, violenti, a tratti mostruosi, esseri umani non mitizzati, caratterizzati da una dimensione psicologica ai limiti della follia. Nel complesso, le interpretazioni sono perfettamente allineate alla visione di Andrew Dominik: non sono un'esegesi del mito, bensì dell'uomo che lo incarna.

La sceneggiatura, scritta da Dominik a partire dal romanzo di Hansen, è uno degli elementi più determinanti nel definire l'identità del film. Lontana dalle convenzioni del western classico, adotta una struttura narrativa anti-spettacolare, quasi letteraria, che privilegia l'analisi psicologica alla progressione dell'azione. Fin dal titolo – volutamente rivelatore – la sceneggiatura rinuncia alla suspense tradizionale. Lo spettatore è già in grado di preconizzare gli agiti dei personaggi: ciò che conta non è il "cosa" ma il "come" e soprattutto il "perché". La scrittura è asciutta ma carica di sottotesto, i dialoghi sono spesso brevi, interrotti, ma densi di tensione latente. Un elemento chiave è l'utilizzo della voce narrante, che conferisce al film un tono quasi da leggenda raccontata a posteriori. Particolarmente interessante è la scelta di dedicare ampio spazio al post assassinio. Invece di chiudere il film con l'atto clou, la sceneggiatura segue Ford nella sua parabola discendente, mostrando come l'eliminazione del mito non produca catarsi, ma un vuoto ancora più doloroso.

Riccardo Tarantino

Superman (2025)

Leonardo Capuzzi

Superman è un film del 2025 scritto, co-prodotto, sceneggiato e diretto da James Gunn. La pellicola è il rilancio dell'universo DC dopo il fallimento della precedente gestione da parte di Snyder con il progetto del suo Superman del DCEU, concluso con la Snyder Cut di Justice League. Questo progetto rappresenta la visione del regista come la voleva realizzare prima di aver lasciato la post - produzione a causa di un lutto. Dopo la chiusura di questo universo, James Gunn è diventato direttore e gestore della DC. Forte del successo della trilogia dei Guardiani della Galassia, il regista si concentra sulla figura di Superman. Questa versione mostra un eroe diverso rispetto a quelli precedenti. Prende una strada diversa ma allo stesso tempo omaggia i primi due storici film del 1978 e del 1980 con protagonista il solo ed unico Christopher Reeve, diretti da Richard Donner. Questo nuovo prodotto attraverso una messa in scena più moderna riesce, ma solo in parte, a coinvolgere lo spettatore. La regia di Gunn è comunque ottima per quello che deve fare. Le sequenze di volo sono realizzate bene anche se troppo invasive a causa della CGI che può risultare finta e poco credibile.

David Chorenswet nei panni di Kal-El riesce, ma solo in parte, ad essere credibile nel doppio ruolo affidatogli. Rispetto alle precedenti visioni del personaggio, quella del regista James Gunn è quella sicuramente più vicina allo stile fumettistico creato da Jerry Siegel e Joe Shuster nel lontano 1933.

James Gunn scrive una sceneggiatura abbastanza lineare aggiungendoci anche degli elementi politici, come ad esempio l'invasione di un paese da parte di un altro. Essendo il riavvio di un universo, il film ha il difficile compito di riportare in auge una figura importante della cultura pop scaduta nel ridicolo nell'universo snyderiano[1] negli ultimi anni.

Rispetto alla versione di Snyder molto più cupa e dark (per via dello stile voluto dal regista) quella distribuita quest'anno è molto più colorata e dona speranza.

La Fortezza della Solitudine è realizzata davvero bene nonostante sia in CGI (tranne negli interni) e riprende quella degli anni 70 creata con polistirolo e sale. Questa nuova versione dell'uomo del domani nella trama risulta molto semplice, nonostante contenga al suo interno delle idee davvero molto buone. Come il conflitto israelo-palestinese e quello russo-ucraino che rappresentano le guerre attuali, sono un elemento per nulla scontato all'interno del filone dei supereroi.

Per quanto riguarda il cast è stata comunque fatta una scelta molto accurata. David Chorenswet, che è molto nella parte, riesce a rendere la dicotomia tra Clark Kent e la sua controparte eroistica credibile. Incarna un superman molto più umano e soggetto alle critiche del mondo rispetto a quello di Snyder che aveva delle similitudini religiose che non funzionavano assolutamente. Il personaggio nonostante sia invincibile deve sottostare a delle "regole" per evitare di essere incontrastato e incontrastabile. La versione di Snyder proponeva proprio questo. Al pubblico non piacque questa rivisitazione da macchina da guerra. Superman è la creazione del superuomo ma allo stesso tempo sotto quelle vesti rosse e blu si nasconde un uomo normale che prova a salvare chiunque ma non riesce sempre. Questo elemento ricorre molto all'interno del nuovo film.

Rachel Brosnahan interpreta Lois lane, dipendente e giornalista del Daily Planet. Il suo personaggio è molto simile a livello caratteriale a quella di Margot Kidder e Kate Bosworth (la prima storica interprete del film del 1978, la seconda del film – omaggio diretto da Bryan Singer del 2006).

Lois è molto caparbia e coraggiosa e assolutamente e altruista verso gli altri. Ha sicuramente un ruolo fondamentale all'interno del film. L'estetica e i costumi dell'attrice Rachel Brosnahan sono realizzati davvero bene. In questo caso come avveniva nei film già citati, è lei a salvare e/o aiutare il protagonista principale.

Nicholas Hoult interpreta Lex Luthor. L'attore americano è veramente bravo nella parte dell'arcinemico. Ha ripreso molto dal grande Gene Hackman ma allo stesso tempo anche da Kevin Spacey. L'estetica è praticamente uguale ai due attori già citati. Gli occhi del nuovo interprete sono azzurro glaciale e molto penetranti. Le sue motivazioni potrebbero risultare banali. Ma se si guarda attentamente il film, il personaggio di Lex ha in mente un piano per screditare Superman agli occhi dell'opinione pubblica. Con metodi decisamente poco ortodossi. Luthor invece di usare la forza usa l'intelligenza credendo che Kal-El sia solo muscoli. Lo scontro tra i due è sul piano mentale e l'uso dei social serve al magnate e alle altre persone per screditare Superman.

Un elemento che a primo impatto può risultare negativo è l'entrata in campo in alcune sequenze del film, della Justice Gang (alleati di Kal – El). Pensandoci a posteriori questi personaggi rappresentano una spalla per l'uomo sotto il mantello e questa cosa è molto "realistica" perché nonostante venga visto come un dio, Superman non ha il dono dell'ubiquità. È un eroe che viene "fatto cadere", che viene sconfitto, non solo come icona ma anche fisicamente, visto che in molte scene viene letteralmente pestato a sangue. Quando si trova davanti alla devastazione di un intero isolato, Kal – El impedisce che un palazzo si schianti sulle persone in strada. Anche i Superman di Christopher Reeve e Brandon Routh compivano azioni simili.

Il personaggio di Krypto è un'aggiunta veramente funzionale e simpatica. Quando viene chiamato con un fischio da Kal – El e arriva davanti alla cinepresa fa una tenerezza incredibile. Essendo un cane alieno non ha la concezione di ciò che fa. Ciononostante, fa venire voglia di coccolarlo.

La regia di James Gunn mette in scena un comparto tecnico davvero notevole. Le sequenze di volo sono molto realistiche soprattutto quando sono presenti i combattimenti che contengono dei piani sequenza digitali fatti molto bene. Durante le scene frenetiche e quelle con i dialoghi si nota la passione di Gunn per questo personaggio.

E per ultima non meno importante la colonna sonora riarrangiata, basata sulla fanfara storica di John Williams. Le altre musiche non sono così importanti e fungono da riempitivo.

Per concludere si può affermare che è comunque un film da vedere. Non è un capolavoro ma un ottimo prodotto. Non ci resta che aspettare il seguito in uscita nel 2027.

Leonardo Capuzzi

1 *Termine usato per indicare l'universo realizzato da Zack Snyder*

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita anno XX/numero 44 – 9 novembre 1963, (pagg. 25-26)

Emozioni e risate

Gli uccelli, I mostri, I basilischi, Irma la dolce. Tinte cupe, esasperazioni ossessive, forze della natura scatenate in Hitchcock. Un buffo assortimento di tipi poco raccomandabili nel film di Risi

Mino Argentieri

Emozioni e risate promettono i film presentati in questi giorni. Emozioni ne offre *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock, che da una novella di Daphne du Maurier trae occasione per afferrare alla gola lo spettatore. L'intreccio intessuto dal «mago del brivido» si scioglie lungo un tracciato lineare. Una pacifica cittadina della California subisce l'assalto compatto e massiccio di un fitto stormo di corvi e gabbiani, improvvisamente ribellatisi e assetati di sangue e vendetta. Un avvocato che avvia una schermaglia amorosa con la bella figlia di un editore, sua madre e sua sorella sono trascinati in un vortice agghiacciante, dal quale usciranno illesi. Entro questi argini si diramano due storie che procedono per vie separate: una intimistica che a sprazzi rifà il verso ai moduli eleganti della sophisticated comedy, con qualche piccola complicazione psicologistica; e l'altra, a impronta fantascientifica, che crea un clima angoscioso e opprimente. L'assenza di correlazioni tra le vicende incastrate costituisce il punto debole della pellicola e scopre il carattere pretestuoso di una narrazione, il cui ultimo scopo consiste nel provocare reazioni emotive di origine gastrica. Hitchcock volpino e smagato, ha la correttezza di non barare: i volatili, preda di una furia devastatrice, non hanno un contenuto simbolico, non incarnano allegorie e significati occulti. Sono soltanto un ingrediente derivato dalla letteratura di science fiction per metterci paura. Sotto questa luce, un sociologo vi scorgerà taluni elementi distintivi di un settore della narrativa di anticipazione: forze della natura scatenate, dinanzi alle quali l'uomo tradisce la sua impotenza; conflitti che rimandano alla primitiva antitesi del «divorare o essere divorati»; crollo della potenzialità razionalistica; rimozione nel subconscio di fantasie che, laddove risuscitano incubi primordiali, provvedono, grazie alle loro proiezioni nell'immaginario, a dissipare qualsiasi idea di pericolo effettivo in una realtà dai contorni meno allucinanti, cui ci si riaccosta benevoli, accondiscendenti e sollevati.

L'orrore, comunque, è il condimento preferito da Hitchcock, che da *Psycho* in poi, predilige le tinte cupe e le esasperazioni ossessive. Il suo giuoco illusionistico, integrato da componenti sadico-masochiste, è divenuto pesante e greve, scaltro nell'assorbire gli stimoli del Grand Guignol e ha perso il gusto dell'aggettivazione ironica. Confessiamo di non amarlo, giacché l'orrore non ci solletica, né ci distrae, né ci distende i nervi: il piacere che suscita è materia da psicanalisti.

Di diversa specie sono i mostri che nel film omonimo Dino Risi ha allineato, rastrellando un buffo assortimento di tipi poco raccomandabili, sotto la corteccia di un'apparente rispettabilità. Ipocriti, imbroglioni, esibizionisti, truffatori, sottoproletari e piccoli-borghesi, pugili dallo sguardo spento e dall'innocenza ottusa, mariti cornificati e mogli adultere compongono una galleria di ritratti, da cui dovrebbero trapelare i vizi del nostro tempo e le incongruenze di una moralità slabbrata. Il taglio dell'antologia è quello di una serie di scenette, prive di filo conduttore, spesso prevedibili nei risvolti effettistici, generalmente ispirate a una critica di costume che dagli show televisivi e dal teatro del cabaret mutua motivi di facile orecchiamento. Rispetto al piccolo schermo vi troviamo in più un'accentuata tendenza alla mordacità, che però subito si stempera per immolare l'acutezza dell'osservazione al gigionismo debordante degli interpreti. Insomma, vengono sì meno i freni inibitori della censura, ma l'operina soffre, oltre che di dislivelli qualitativi, di una cattiveria troppo addomesticata perché graffi. La tentazione di volgere nei modi della barzelletta sceneggiata e delle vignette illustrate gli spunti ricavati dalla quotidianità non incontra resistenze dagli autori, se non in pochi casi. Citeremo, fra gli esempi di un umorismo corrosivo, *Amanti latini*, *Il testamento di San Francesco*, *Il mostro*, *Educazione sentimentale*, *Presa dalla vita*, *Il povero soldato*, *La nobile arte*, *L'agguato*, *L'onorevole* e soprattutto *Scenda l'oblio*, che raffigura pungentemente l'atteggiamento di un benpensante «miracolato» di fronte a un film sulla Resistenza. Qui Risi e i suoi collaboratori colgono nel segno con l'intelligenza di chi, attraverso la deformazione, si vale di situazioni abnormi per svelare fossili umani nella loro crudeltà, nel silenzio della loro coscienza, nelle finzioni da smascherare. Il generico moralismo dei precedenti sketches cede a un occhio disincantato, impietoso e pertanto rispondente a un intento moralizzatore, che permette di vedere al di là delle singole manifestazioni i difetti, la cancrena di una società storicamente determinata. E tanto più brucianti sono le pennellate del regista

segue a pag. successiva

Ventimila abbonati a Rinascita per il 1964

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 44 - anno 20 — Sabato 9 novembre 1963 — L. 100

L'appello dei vescovi

Sommario

Basi politiche e basi economiche — Governo

Sottogoverno — Un'occhiata ai bilanci degli enti

Verso una svolta radicale? — Grecia

Problemi della cultura 9 novembre 1963 pag. 25 Rinascita

Gli uccelli, I mostri, I basilischi, Irma la dolce

Emozioni e risate

Tinte cupe, esasperazioni ossessive, forze della natura scatenate in Hitchcock
Un buffo assortimento di tipi poco raccomandabili nel film di Risi

L'escluso

La dimostrazione

Rinascita pag. 26 9 novembre 1963 Problemi della cultura

L'Approdo, settimanale televisivo di "lettere e arti"

Un giornaletto con le figure

Il Premio Nobel alle molecole giganti

I sacrificati

Apprezziamo il "forse"

segue da pag. precedente

quanto più parco e moderato l'uso della parola e del dialogo è risolutivo invece l'intervento dell'immagine. Stringate al massimo, ridotte alla secchezza di un flash, dislocate in un arco corto, scarnificate dagli eccessi verbali, le lampeggianti esemplificazioni di Risi hanno la sferzante efficacia di una istantanea, che sorprende i personaggi in pose, le quali li restituiscono nella loro nuda e cruda essenza. Dispiace solamente che i momenti persuasivi si contino sulla punta delle dita e siano sommersi da una preponderante indulgenza all'ovvio e al convenzionale.

Lo stesso rimprovero muoviamo a Billy Wilder, che ha adattato, la gaia commedia musicale di Alexandre Breffort e Marguerite Monnot rappresentata anche in Italia, anni or sono, da Vittorio Gassman. L'originario lavoro teatrale aveva la piacevolezza di un vaudeville frizzante, il sapore dello champagne, la fluidità ritmica di un raccontino ideato con malizia spettacolare. Nelle mani di Wilder ha assunto un'andatura ansimante, dilatazioni imperdonabili, uno spessore pletorico che rallentano e appesantiscono l'esposizione. L'errore in parte è riconducibile alla radice teutonica dell'humour di Wilder che, pur essendo allievo di Lubitsch, dal maestro non ha ereditato il tocco lieve, vaporoso e spumeggiante. Ma discende pure dalla personalità di un cineasta che, anche quando sconfina nel «genere» brillante, non rinuncia a una visione pessimistica delle cose. Wilder, e non da oggi, invita a ridere, ma l'ilarità stuzzicata dai suoi film nasconde meditazioni amare. Un motivo gli è caro e sovente riaffiora nelle pause dello scherzo: l'assurdo per cui gli individui, se non vogliono essere respinti dal consesso civile, sono costretti a cambiare fisionomia, truccarsi, soffocare la voce della franchezza e dell'autenticità. I jazz men, poveri e squattrinati, di *A qualcuno piace caldo*, per farsi accettare dovevano vestire panni femminili: allora e soltanto allora aveva per essi fine il calvario dell'indigenza. In *L'appartamento* un impiegato saliva la scala della gerarchia burocratica, trasformandosi in paraninfo e in *Irma la dolce* un agente espulso dalla polizia, per ottenere l'affetto di una prostituta, è obbligato a escogitare laboriose macchinazioni nelle quali, more solito, i travestimenti giocano un ruolo decisivo. «La verità è dinamite!» dice Jack Lemmon a mo' di giustificazione, e nella battuta è racchiuso il succo di una favola, che Wilder ha avuto il torto di prendere sul serio. Non che l'asprigno scetticismo wilderiano ci disturbi, ma la commedia esige il rispetto di alcune regole: o si portano alle logiche conseguenze le implicazioni più sostanziose o si mantiene l'intrattenimento in un equilibrio, magari artificioso e meccanico, ma impeccabile.

Con *Irma la dolce* Wilder si ferma a metà strada e scontenta un po' tutti. Gli umori agrognoli giacciono nel sottofondo del film e il divertissement prende le cadenze di una novelletta dilatata a dismisura, lenta e provvista di un volto incerto. La cornice scenografica è quella di un musical, la caratterizzazione dei personaggi di primo e secondo piano non esula dalla convenzione teatrale, lo svolgimento ha graduazioni e accenti operettistici ma la snellezza, il brio, l'ariosità del musical sono imbrigliati sul nascere, senza che gli si contrapponga la corposità del grottesco. Nuovamente, il compromesso ha avuto la meglio, benché parecchi dubbi ci sorgano circa il beneficio commerciale che produrrà.

Bene ha fatto, per contro, la esordiente Lina Wertmuller ad accantonare ogni proposito di accomodamento nel condurre in porto *I basilischi*, da cui traspare una maturità piuttosto insolita in una debuttante. Il film ha parenti lontani, che si chiamano *I vitelloni*, *Leoni al sole*, ma da quei modelli si distacca per riallacciare il discorso sull'immobilismo del Mezzogiorno. Colpisce nella Wertmuller il rifiuto della complicità sentimentale, la conoscenza approfondita dell'ambiente, lo scarso interesse che reca al colore locale, l'abbandono del bozzettismo e dei luoghi comuni immancabili nei film italiani che si svolgono nel Meridione. Ma colpisce anche l'amore che ella nutre per i suoi antieroi, la lucidità razionale dell'indagine, la minuziosa ricostruzione di un mondo che si evolve lentamente, barricandosi dietro le difese di bardature conservatrici permeabili a prezzo di una costanza rinnovatrice. Più che apatici, oziosi, bighelloni, velleitari evasori della normalità, i basilischi sono anime tenere, che s'accendono e si smorzano nelle ristrette frontiere di un'umanità assai provata dal dolore e dalla sopraffazione e quindi frustrata, ripiegata su se stessa, combattuta tra aspirazioni insoddisfatte, palpiti di breve slancio e la quiete monotona e avvilente della rassegnazione. Il loro è il dramma di una provincia, il cui malessere e le cui insofferenze, solo di rado giungono a un grado esplosivo: è il dramma dei desideri inappagati, dei sogni cristallizzati, della repressione sessuale, di una comunicabilità ostacolata da abitudini anacronistiche, di una volontà indebolita dalle norme arretrate della convivenza sociale, di un'ironia paralizzante. E' l'eterno dramma della provincia, in cui fievole si capta la risonanza dei grandi avvenimenti. Lina Wertmuller l'ha descritto evitando di cadere nel risaputo e nell'abusato. Nessuna concessione ai formulari dell'ablomovismo, nessuna fuga nella nostalgia, nella connivenza del lenocinio lirico, nella freddezza dell'inchiesta giornalistica, nei compiacimenti naturalistici, nelle motivazioni che rispolverano la metafisica dell'immobilità meridionale. I basilischi sono dipinti come la risultanza di una condizione concreta, modificabile. realisticamente definita nei nessi essenziali, nei rapporti di causa ed effetto. E anche se l'autrice, distratta dalla ricomposizione del mosaico, non riesce a dare piena evidenza ai condizionamenti determinanti del comportamento, la sua ricognizione non è mai elusiva. Una sensibilità meno avvertita sarebbe scivolata nel pittoresco, nella frivolezza del Gregoretti di *I nuovi angeli*, nel razzismo involontario del Lattuada di *Il mafioso*, nell'angolatura sanguigna e farsesca di *Divorzio all'italiana*, aggiungendo pietre screpolate all'edificio traballante eretto da certo nostro cinema sulle spalle di un Mezzogiorno incompreso e imprigionato in schemi banali, rozzi e semplicistici. Forse la Wertmuller si è onorevolmente salvata in virtù di una esperienza a lei non estranea: stando ai fatti, comunque, il suo film supera la prova e si raccomanda per l'intransigenza degli intendimenti, la vivezza dell'esecuzione, la semplicità della scrittura, la prosa chiara e disadorna, la compostezza cordiale del tratto: fattori questi che collocano la giovane regista fra le speranze su cui contare in un prossimo avvenire.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Lo Schermo | Rassegna Mensile della Cinematografia. Anno II - N. 12 – Dicembre 1936 | Direttore: Lando Ferretti

Natura del cinema

Umberto Barbaro

Le condizioni dello spettatore cinematografico differiscono profondamente da quelle dello spettatore teatrale: avvolto nel buio egli non può far mostra di sè e dei suoi abbigliamenti, né indugiarsi ad ammirare il restante pubblico e la sua preziosa eleganza: non può chiacchierare coi vicini senza essere zittito, e, in una parola, non può far altro che fissare il rettangolo luminoso dello schermo; poiché non gli è permesso distrarsi dalla visione, se il film che si proietta non lo interessa, egli non può che alzarsi e uscire, o abbandonarsi al sonno, e, in sostanza non può che annullarsi come spettatore.

Esclusi dunque ogni mondanità ed ogni possibile distrazione dello spettacolo cinematografico, per lo meno durante la proiezione, potrebbe forse lo spettatore, costretto da circostanze esterne, a concentrare la sua attenzione sullo schermo, considerare l'opera d'arte che gli si presenta da un punto di vista sbagliato, cercandovi valori extra cinematografici? È un caso che si verifica per tutte le altre arti; c'è chi va cercando, nelle sinfonie di Beethoven, Napoleone, il cuculo o l'usignolo e rimane, naturalmente, assai lontano dalla comprensione dell'alta terribilità di quella musica: e c'è chi, ignorando *come si guarda un quadro*, lo giudica in base a criteri di verosimiglianza per gustarlo volgarmente, allo stesso modo cioè, come è stato detto, felicemente, dei poveri uccelletti che si affannavano a beccare le ciliegie dipinte

segue a pag. successiva

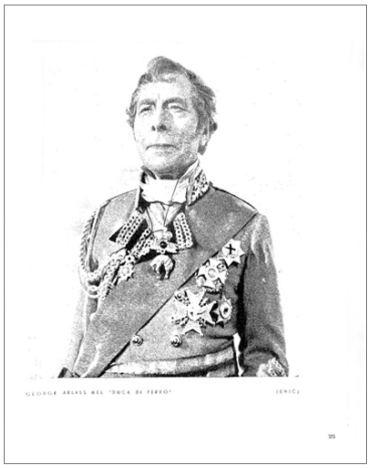
segue da pag. precedente

da Zeusi. Questa incomprensione dei valori tipici di un'arte, tanto comune al pubblico grosso, non solo non esiste di fatto nel pubblico cinematografico, ma non può esistere perché quanto appare sullo schermo è scelto e disposto, assolutamente tutto, secondo una inalterabile volontà che determina quello che lo spettatore deve vedere e solo quello ed anche il modo con cui deve essere visto.

Questa volontà, mediante il *montaggio*, fa cambiare di posto lo spettatore (H. Richter) non solo trasportandolo da una scena all'altra, ma da un punto all'altro della stessa scena, mediante il variare dei *piazzamenti* di macchina; e col variare delle *inquadrature* determina e limita il campo della sua visione. Se uno spettatore annoiato, impossibilitato com'è dal buio che lo circonda anche solo a guardarsi attorno, vuol distrarre la sua attenzione dal racconto cinematografico cui assiste per interessarsi a qualche trascurabile particolare di esso, si trova a cozzare inutilmente contro la precisa e invincibile volontà del regista che gliela impedisce; egli non può, se il regista non ha creduto opportuno permetterlo in quel dato momento, indugiarsi a contemplare gli abiti o le forme della protagonista trascurandone l'espressione: se gli autori del film hanno voluto mettere solo quell'espressione in volere, con un *primissimo piano* hanno dato al pubblico non più la donna, e nemmeno, si potrebbe dire, il viso di quella donna, ma solo il riflesso esteriore, su quel viso, di sentimenti interni. E lo spettatore, volente o nolente, è ricostretto nella storia che gli vien narrata, non solo, ma si trova anche obbligato a vederla in un dato modo, e a giudicarla quindi, almeno durante la proiezione, come gli autori del film gli impongono.

LO SCHERMO
DICEMBRE 1934 - XIII — RASSEGNA DELLA CINEMATOGRAFIA — PREZZO LIRE QUATTRO

NATURA DEL CINEMA



Lo spettatore cinematografico infatti non ha la possibilità di riflettere e di giudicare immediatamente quanto gli si mostra; il succedersi dei fotogrammi sullo schermo è così vertiginoso (24 al minuto secondo) da permettere appena la percezione; ogni riflessione è resa impossibile nello spettatore a meno che egli non voglia condannarsi all'incomprensione di quanto vede. Ed il film è anzitutto un'azione diretta sul subcosciente del pubblico e, prima che alla sua intelligenza critica, si rivolge e tocca la sua sensibile percettività; per cui si è constatato più volte, alla visione di film di propaganda ben fatti, che il pubblico applaude tesi che in realtà non sottoscriverebbe se esposte in forma concettuale. Il motivo per cui le sale, in cui si proiettano film di dichiarata ed esplicita propaganda, son disertate va cercate più che altro nell'istruzione, magari anche vaga, che il pubblico ha della sua impossibilità a sottrarsi criticamente all'influenza ideologica che il film avrà su lui. Ed è ancora la coscienza di questa mancanza di difesa critica dello spettatore dalle suggestioni dello schermo che ha fatto definire talvolta il film uno stupefacente, oppio o morfina.

Le impressioni con cui il film bersaglia il subcosciente degli spettatori possono essere così violente da sfociare in azioni subitanee, non mediate da riflessività, o la grande massa dei frequentatori di cinematografi viene così a costituire come un immenso campo arato in cui si gettano a piene mani germi, i cui frutti, immediati o lontani, non possono in alcun caso mancare. Si possono citare, come riprova, gli applausi che la ricca borghesia nei vari cine-clubs d'Europa, dai posti cari assaettati, tributa ai film di propaganda russi, e agli incidenti che spesso quei film provocano nelle vaste sale. E, considerando un fenomeno più vasto e una propaganda meno violenta ma più insinuante, si pensi alla trasformazione che il cinema americano opera, quasi inavvertitamente non solo sui costumi e sulle foggie, non solo sulle abitudini e sui sentimenti, non solo sulle mentalità e sul gusto, ma perfino sul fisico delle masse europee. Le molte Gretti Garbo o le Jean Harlow che passeggiano per le vie di tutto il mondo insegnino. E in sostanza quando si è detto, prima dell'esistenza del cinematografo, che *la natura imita l'arte*, si è indicato un processo il cui divenire, col film, doveva farsi rapidissimo, e per il quale è lecito considerare il cinematografo come la più formativa di tutte le arti, quella dunque la cui portata sociale e umana è la più potente.

Allo stato di passività intellettuale in cui, salvo ulteriori visioni, viene a trovarsi lo spettatore, corrisponde la necessità assoluta di un'autocoscienza nei creatori del film. Necessità che moralmente potrebbe esser giustificata dal senno di responsabilità del resista che, se degno del suo lavoro, mai vorrebbe, colla cinematografia, che è stata definita *arma*, sparare a casaccio su di una folla indifesa; ma necessità che è anche, e soprattutto originata dalla natura del film.

La novità del film, rispetto alle altre arti, e la sua caratteristica più tipica, è data dal suo essere frutto di una collaborazione.

Perché questa collaborazione sia efficace occorre che il mondo morale che dovrà esprimersi nella futura opera sia, fin dai primi momenti, criticamente cosciente e delimitato: e condizione sine qua non per il buon esito del lavoro è che ognuno sia membro attivo di una collettività avente uno scopo comune, e non strumento passivo e incosciente nelle mani del presunto unico autore del film, che di fatto non esiste. Anche se taluni ostili buontemponi che commettono l'enorme e ormai quasi inqualificabile errore di considerare il film alla stregua delle altre arti, si dilettano di arzigogolare sull'unico autore del film, che è naturalmente, il regista. È una concezione grettamente individualistica quella che ci presenta, come ideale, la figura, fortunatamente piuttosto rara, del regista che insegue onanisticamente un suo solitario sogno di bellezza, trova un mecenate imbecille che glielo fa realizzare, e lo presenta infine a uno spartito gruppo di esteti assetati dell'acqua pura del fonte lustrale, sacro e suggellato per i non iniziati.

Il film è una creazione collettiva e, in quanto tale, cosciente e destinata ad una collettività enorme, spesso supernazionale: ed il suo compito e il suo dovere è quello di interpretare i bisogni e le aspirazioni della collettività.

Da queste considerazioni si può dedurre o tenere per fermo che ogni film deve avere una tesi che ne costituisca l'asse ideologico, che ne determini tutti i particolari, e che sia il punto di convergenza degli sforzi di tutti i collaboratori. Tesi che non può essere un mediocre precetto, ma ampia e universale visione del mondo.

Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 6 al 28 gennaio 2026

Per ascoltare i podcast clicca qui

https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Artistica-Mente | Seconda Serie - Quattordicesima Puntata | "I pittori manieristi". Conduce Mariella Pizziconi. |28.01.2026|08:61

I Premi Campiello | Quarantatreesima Puntata - Ex aequo 2005: Pino Roveredo (1954 - 2023), con "Mandami a dire e altri racconti" (Bompiani, 2005) e Antonio Scurati (1969) con "Il sopravvissuto" (Bompiani, 2005). Conduce Maria Rosaria Perilli.| 28.01.2026|08:04

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentanovesima Parte - "L'interrogatorio del Dipartimento per l'emigrazione". Conduce Roberto Chiesi. 27.01.2026|11:40

Schegge di cinema russo e sovietico | Cinquantunesima Puntata - "La Tenda Rossa " di Michail Kalatozov, con Peter Finch, Sean Connery e Claudia Cardinale. Conduce Antonio Vladimir Marino. |21.01.2026|11:54

I Premi Campiello | Quarantaduesima Puntata - Paola Mastrocola (1956), vincitrice nel 2004 con "La barca nel bosco" (Guanda, 2004). Conduce Maria Rosaria Perilli. |21.01.2026|06:39

Cinesapiens | Ottava Puntata - "Il cinema protogiallo italiano. Le origini e i precursori (1905 - 1930)". Conduce Antonio La Torre Giordano |20.01.2026|08:55

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LXV) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo dell'attrice Brigitte Bardot (1934-2025). |15.01.2026|06:04

I Premi Campiello | Quarantunesima Puntata - Marco Santagata (1927 - 2020), vincitore nel 2003 con "Il maestro dei Santi pallidi" (Guanda, 2003). Conduce Maria Rosaria Perilli. |14.01.2026|05:20

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentottesima Parte - "Luci della ribalta". Conduce Roberto Chiesi. |13.01.2026|08:22

I dimenticati #126 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoventiseiesima puntata: Odette Florelle. Conduce Virgilio Zanolla. |08.01.2026|15:34

I Premi Campiello | Quarantesima Puntata - Franco Scaglia (1944 - 2015), vincitore nel 2002 con "Il custode dell'acqua" (Piemme 2002). Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.01.2026|06:40

Cinesapiens | Settima Puntata - "Ruth Roland, la modernità in bilico". Conduce Antonio La Torre Giordano. |06.01.2026|06:42

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (101)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

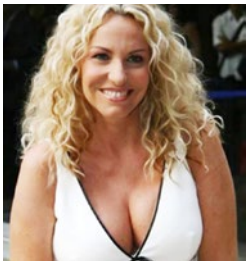
Massimo Cacciari

Mauro Corona

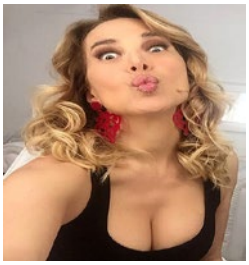
Alessandro Cecchi Paone

Daniele Capezzone

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

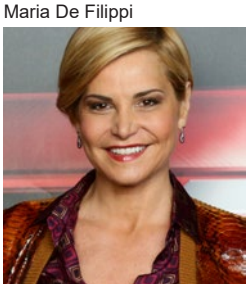
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

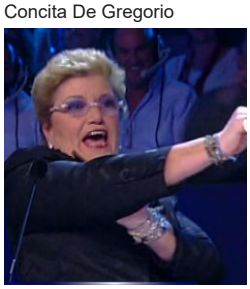
Concita De Gregorio

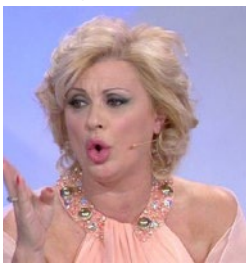
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

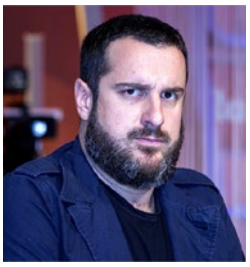
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

C'era una volta in America (1984) di Sergio Leone

Fat Moe: «Cosa hai fatto in tutti questi anni?».
Noodles: «Sono andato a letto presto».

Fat Moe (interpretato da Larry Rapp) e David "Noodless" Aaronson (Robert De Niro)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.sergiociulliattore.com/
www.hrff.it
www.as-cinema.com

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.

Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate